اردو غزل کے اہم موڑ
شمس الرحمن فاروقی

اُردو غزل کے اہم موڑ

فیس بک گروپ
کتابیں پڑھیے

PDF date.
22.10.2018

سید حسین احسنؔ
03145951212

غالب خطبہ

۱۹۹۶ء

(۲۷/ جولائی ۱۹۹۶ء)

اردو غزل کے اہم موڑ

(ایہام، رعایت، مناسبت)

شمس الرحمٰن فاروقی

غالب اکیڈمی حضرت نظام الدین
نئی دہلی ۔ ۱۳

غالب اکیڈمی

اشاعت :- ۱۹۹۷ء
تعداد :- پانچ سو
ناشر :- غالب بک سنٹر ، غالب اکیڈمی
حضرت نظام الدین نئی دہلی ۱۳
کتابت :- محمد راشد انصاری
طباعت :- اصیلہ آفسیٹ پریس، دریا گنج، نئی دہلی ۲
زیر اہتمام :- ڈاکٹر عقیل احمد
قیمت :- ۵۵ روپئے

URDU GHAZAL KE EHM MOD: Rs. 55=00

GHALIB ACADEMY
HAZRAT NIZAM-UD-DIN
NEW DELHI-13

پیش لفظ

شمس الرحمٰن فاروقی کا نام دنیائے ادب میں محتاج تعارف نہیں۔ وہ ان چنیدہ ہستیوں میں سے ہیں جن کو مشرق و مغرب دونوں کے ادب پر یکساں عبور حاصل ہے۔ اور وہ دونوں کے شعر اور زبان پر بڑی گہری نظر رکھتے ہیں۔ انھیں قدیم و جدید تنقیدی رویوں سے پوری واقفیت ہے اور ساتھ ہی وہ اپنا ایک انفرادی نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔ ان کی تحریروں سے ان کی دقت نظر، وسعت معلومات اور خود اعتمادی پوری طرح ظاہر ہوتا ہے۔

زیر نظر خطبہ غالب اکیڈمی میں ۲۰ جولائی ۱۹۹۶ء کو دیا گیا۔ اس میں شمس الرحمٰن فاروقی نے اردو شاعری (غزلیہ) سے متعلق ایک بہت اہم موضوع سے بحث کی ہے یعنی ایہام رعایت اور مناسبت یہ چیزیں اردو غزل کے صنائع میں سمجھی گئی ہیں۔ اور اگرچہ ان کی مقبولیت اور اہمیت ہر دور میں یکساں نہیں رہی ہے کبھی تو انھیں شاعری کی جان اور اصل شاعری سمجھا گیا اور کبھی انھیں بالکل جرم قرار دے کر گردن زدنی کیا گیا مگر پھر بھی ہر دور میں یہ اردو غزل میں کسی نہ کسی راستہ سے در آئی ہیں۔ اور بہت کم شاعر ان سے دامن کشاں گزر سکے ہیں۔

اس بحث کو سب سے پہلے حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں اٹھایا تھا۔ ان کا یہ اقدام اس زمانہ کے لحاظ سے اور اولیت کے اعتبار سے بڑا قابل قدر اور قابل تعریف تھا لیکن وہ موضوع کے ساتھ پورا انصاف نہیں کر سکے تھے اور اس کی گہرائیوں میں اترنے کی بجائے اور اس کا انصیاتی تجزیہ کرنے سے گریز کرتے ہوئے صرف کچھ قدیم نقادوں کے حوالوں سے بات کہہ کر گزر گئے تھے۔ شاعری کی عاقبت سنوارنے کی ذہن میں حالی نے غزل کو مقصدیت کی عینک لگا کر دیکھا۔ اس لیے انھیں اس میں خامیاں ہی خامیاں نظر آئیں اور وہ اُسکے مزاج اور مخصوص اسلوب پر بھی معترض ہوئے مگر آج بیسویں صدی کے خاتمہ تک آتے آتے ادب سے ساری قدغنیں اٹھائی جا چکی ہیں اور ادیب پر کسی طرح کی کوئی پابندی نہیں ہے۔ تو شاعری کے مختلف رویوں کے بارے میں زیادہ ٹھنڈے دل سے سوچا جا سکتا ہے۔ اس بدلے ہوئے تناظر میں ایہام و رعایت لفظی اور دوسرے صنائع لفظی و معنوی کا نئے سرے سے جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس کام کو بڑی خوبی سے انجام دیا ہے۔ وہ ایہام گوئی کو زوال کی علامت یا

معنویت کی کمی کا نتیجہ نہیں خیال کرتے ۔ بلکہ اسے ایک ادبی رویہ یا ایک اسلوب مانتے ہیں ۔ ان کا خیال ہے کہ ان لوگوں کے نزدیک یہی شعریت تھی کہ تازہ الفاظ لائے جائیں اور پرانے مضامین سے نئے معنی نکالے جائیں ۔ اور یہ مقصود کسی بھی طرح مقید معنی سے عاری یا غیر اہم نہیں ہیں ۔

اردو غزل میں آگے چل کر جو معنی آفرینی ، بلند خیالی اور مضامین کی تازہ کاری دکھائی دیتی ہے جس کی نمائندگی سودا، غالب اور انیس نہیں کرتے ہیں ۔ اس کا سلسلہ بھی شمس الرحمٰن کے نزدیک ایہام گوئی سے ہی ملتا ہے ۔ اردو شاعری کے ابتدائی دور میں شعرا کی دسترس ان مضامین تک نہیں تھی جہاں تک بعد کے شعرا نے رسائی حاصل کی ۔ اسی لیے وہ صرف ایہام کی بھول بھلیاں میں چکر لگاتے رہے مگر بعد کے آنے والوں نے اس میں نئے مضامین اور رویے شامل کر کے عالمی ادب کی محفل میں اپنا مقام حاصل کر لیا ۔

غالب کو عام طور پر ایک روایت شکن اور آزاد مزاج شاعر کہا جاتا ہے جنھوں نے غزل کو بہت سی غیر ضروری پابندیوں سے آزاد کرایا ۔ اسی طرح میر انیس دوسرے لکھنوی شعرا کے برعکس دہلی کی سادگی ، روزمرہ اور فصاحت و روزمرہ کے نمائندے مانے جاتے ہیں ۔ مگر شمس الرحمٰن فاروقی نے ان شعرا کے یہاں بھی رعایت لفظی اور ایہام گوئی کی متعدد مثالیں و نمونے نکالی ہیں ۔ بلکہ غالب کے بارے میں ان کا یہ جملہ خاص طور پر چونکا دینے والا ہے ۔
" غالب کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ ایہام ان کی شاعری کے رگ و پے میں جولاں ہے ۔ ایہام کا کوئی ایسا موقع شاید ہی اپنے ہاتھوں سے دیتے ہوں جہاں معنی یا پیکر کا نیا انداز ممکن ہو " ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔
ویسے کچھ اس ایک بیان پر موقوف نہیں ۔

شمس الرحمٰن کے یہاں ہمیں اکثر ایسے ہی جملے اور فقرے مل جاتے ہیں جن کو پڑھ کر چونک جانے کے سوا کوئی اور چارہ نہیں ہوتا ۔ مگر وہ جو کچھ کہتے ہیں ، اس کے لیے ان کے پاس پورے ثبوت اور مثالیں بھی ہوتی ہیں کہ چونکنے کے بعد ہم سوچنے پر بھی مجبور ہو جاتے ہیں ۔

بحیثیت مجموعی ان کا یہ خطبہ ادب کے طالب علم کے لیے غور و فکر کی نئی راہیں کھولتا ہے ۔ اور ادب و شاعری کے بارے میں جو مفروضات قائم کر لیے گئے ہیں ان کا نئے سرے سے جائزہ لینے کی دعوت دیتا ہے ان کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ ۔ ایسے تمام فیصلے جن میں شاعری کا مصرف ، اس کی افادیت کی قدر تعین کرنا ہے ۔ دراصل جرمی بینتھم کے اس اصول پر مبنی ہیں کہ بلبل کا مصرف کیا ہے ۔ اگر اسے بھون کر نہ کھا سکیں اور اگر گلاب کا عطر کھینچ کر اسے پچاس شلنگ فی قطرہ فروخت نہ کر سکیں تو گلاب کی افادیت کیا ہے

پروفیسر ظہیر احمد صدیقی
چیئرمین ادبی کمیٹی ۔ غالب اکیڈمی

ایہام رعایت اور مناسبت

معنی آفرینی اور مضمون آفرینی ہماری شعریات کے بنیادی تصورات ہیں۔ مضمون آفرینی کا سراغ تو قدیم عربی اور ایرانی شعریات میں ملتا ہے لیکن معنی آفرینی اور اس کے پیچھے جو نظریۂ شعر ہے، دونوں ہی کم و بیش پورے طور پر ہندوستانی ہیں۔ ہمارے تصور معنی آفرینی کی ابتدا سترہویں صدی کے ہند فارسی شعرا اور اردو شعرا کے یہاں نظر آتی ہے۔ صائب (وفات ۱۶۶۹ء) غنی کاشمیری (وفات تقریباً ۱۶۶۰ء) اور بیدل (۱۶۴۴ء تا ۱۷۲۰ء) کے کلام سے مثالیں میں آئندہ پیش کروں گا، جن سے اندازہ ہوگا کہ ان لوگوں کے یہاں معنی اور مضمون کی تفریق ملتی ہے۔ انیسویں صدی کے وسط تک معنی آفرینی کا تصور اردو شاعری میں پوری طرح قائم ہو چکا تھا۔ افسوس کہ یہی زمانہ ہمارے تہذیبی زوال اور انگریزی تہذیب کے آگے ہمارے علمی شکست کا بھی ہے۔ لہٰذا معنی آفرینی اور اس طرح کی دوسری اصطلاحوں کے پیچھے جو شعریات ہے، اسے بہت جلد بھلا دیا گیا۔ اور آج ان اصطلاحوں کے معنی متعین کرنا بھی ہم میں سے اکثر کے لیے دشوار ہو گیا ہے۔

قدیم عرب فلسفے میں "معنی" اور "صورت" کی اصطلاحیں Idea اور Form کے لیے استعمال ہوتی تھیں۔ چنانچہ ابن سینا نے "دانش نامۂ علائی" میں "معنی" اور "صورت" سے یہی تصورات مراد لیے ہیں۔ ابن سینا سے بہت پہلے جاحظ نے اپنی کتاب "البیان والتبیین" میں ایسی باتیں کہی تھیں جن سے یہ نتیجہ نکلتا تھا کہ وہ لفظ کو Form یا ہیئت اور "معنی" کو حقیقت قرار دیتا تھا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ لفظ اور معنی میں وہی رشتہ ہے جو ہیئت یعنی ظاہری صورت اور حقیقت یعنی اصل صورت میں ہے چونکہ ظاہری صورت اور حقیقت میں تطابق لازمی نہیں لہٰذا لفظ کے معنی کا بھی کوئی منطقی رشتہ خود اس لفظ کے ساتھ ہونا ضروری نہیں۔ ایسی صورت میں لفظ صرف تصورات کا بیان قرار دیا جائے گا۔ لہٰذا کسی متن کے

"معنی" سے مراد وہ خیالات Ideas (یعنی مضمون) ہیں جو اس میں بیان ہوئے ہیں۔ "معنی" کی اصطلاح سے مضمون یا Theme مراد لیے جانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک سطح پر ہیئت اور موضوع کی وحدت تو قائم ہو گئی۔ لیکن خود معنی کی رنگا رنگی کے امکانات پر سیر حاصل گفتگو عرب مفکرین کے یہاں نہیں ملتی۔ بعض نئے لکھنے والوں مثلاً کمال ابوذیب نے امام جرجانی اور دوسرے عرب ماہرین شعریات کے تصورات پر بحث کرنے میں یہ غلطی کی ہے کہ وہ "معنی" کا ترجمہ Meaning کرتے ہیں اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ انھوں نے جرجانی کی ان بحثوں کے ساتھ انصاف نہ کیا جو علم المعنی semantics کے متعلق تھیں۔

امام عبدالقاہر جرجانی اور ان کے تمام عرب پیرووں، پھر ایرانی متبعین (مثلاً شمس قیس رازی) اور پھر شروع کے ہند ایرانی، اور سب کے آخر میں اردو شعرا اور مصنفین نے "معنی" کو "مضمون" یا Idea کے مفہوم میں استعمال کیا۔ اردو میں انیسویں صدی تک "معنی" کو "مضمون" کے مفہوم میں استعمال کرنے کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً ؎

ناسخ ہے میر سلمہ اللہ کی زمیں
اک معنی شگفتہ کو باندھا ہزار رنگ

یہ شعر ظاہر ہے میر کی وفات (۱۸۱۰ء) کے پہلے کا ہے۔ لیکن چونکہ اس زمین (ہزار رنگ، نگار رنگ) میں کوئی غزل میر کی ملتی نہیں، اس لیے ممکن ہے یہ غزل میر نے بالکل آخری زمانے میں کہی ہو اور کلیات کلکتہ (مطبوعہ ۱۸۱۱ء) میں شامل نہ ہو سکی ہو۔ میر علی اوسط رشک (وفات ۱۸۶۷ء) کا شعر ہے ؎

طرفہ سارق ہیں دزد معنی بھی
اپنی کر لیتے ہیں پرائی بات

غالب نے مومن کو "معنی آفریں" اسی معنی میں کہا تھا۔ (خط بنام نبی بخش حقیر مورخہ ۱۲ مئی ۱۸۵۲ء) کہ وہ نئے نئے مضامین پیدا کرتے تھے۔ "معنی" کے یہ معنی پرانے اصطلاحی معنی ہیں، ورنہ "معنی" بمعنی Meaning کا استعمال، یعنی "معنی" اور "مضمون" کی تفریق، سبک ہندی کے شعرا کی بہت بڑی دریافت ہے۔ اس دریافت کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ کلام میں معنی پیدا کرنے کا عمل، کلام میں مضمون باندھنے کے عمل سے الگ ہے۔ کلام میں ایک سے زیادہ معنی پیدا ہو سکتے ہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ سامع / قاری تمام معنی کو قبول کرنے پر مجبور ہو یا مختلف معنی میں درجہ بندی کرے

اور کہے کہ فلاں معنی بھی ممکن ہیں۔ اگرچہ یہ فلاں معنی سے کم دلچسپ یا "معنی خیز" ہیں۔

امام عبدالقاہر جرجانی کو اس بات کا احساس تھا کہ کلام کثیر المعنی ہو سکتا ہے۔ لیکن انھوں نے اس تصور کی بنیاد علم المعنی میں رکھی تھی۔ یا پھر استعارے پر۔ استعارے میں کثیر المعنویت سے ان کی مراد یہ تھی کہ بعض استعارے تو بالکل لغوی طور پر سمجھے جا سکتے ہیں، اور وہاں معنی کی کثرت کی جگہ معنی کی شدت ہوتی ہے۔ لیکن بعض استعارے تخیل پر مبنی ہوتے ہیں۔ وہاں یہ کہنا مشکل ہوتا ہے کہ ان کے لغوی یا مکمل یا تخیلی معنی کیا ہیں۔ اوّل الذکر کی مثال انھوں نے "اسرار البلاغت" میں یہ دی ہے کہ معشوق (یا حسین شخص) نے ممدوح کو دھوپ میں کھڑا دیکھ کر اس پر چھتری کا سایہ کر دیا۔ اس پر شاعر نے کہا کہ ایک سورج سایہ کر کے مجھے سورج سے بچاتا ہے (شمس تظللنی من الشمس)۔ جرجانی کہتے ہیں کہ اگرچہ پہلا "سورج" استعارہ ہے معشوق کا۔ لیکن اگر اس کو لغوی معنی میں نہ لیا جائے تو مصرع بے معنی رہتا ہے۔ دوسری طرح کے استعاروں کی مثال میں جرجانی نے حسب ذیل مصرع زہیر ابن ابی سلمیٰ کا لکھا ہے۔ ع

وَعُرِّیَ اَفْرَاسُ الصِّبَا وَ رَوَاحِلُهٗ

یعنی جوانی کے جوش و خروش کے گھوڑوں اور اونٹوں پر سے زین و لجام اتر گئے ہیں۔ یا پھر لبید کا مصرع ہے ع

اِذْ اَصْبَحَتْ بِیَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا

یعنی جب (آندھی کی) زمام بادِ شمال کے ہاتھ میں تھی۔ جرجانی کہتے ہیں کہ زید اور شیر والے استعارے، یا معشوق اور سورج والے استعارے میں "ایک کے بدلے ایک کا رشتہ قائم کرنے کے لیے حقیقی اشیا کا ذکر ممکن ہے۔ لیکن ایسی کوئی حقیقی اشیا نہیں ہیں جن کے اور "جوش و خروش کے گھوڑوں اور اونٹوں" یا "بادِ شمال کے ہاتھوں" کے درمیان مماثلت کا رشتہ قائم ہو سکے۔ ایسے استعارے (یا تمثیل) کے لغوی یا مکمل معنی نہیں بیان ہو سکتے۔

استعارے کی یہ بحث ہمیں مقتضائے کلام کے کثیر ہونے کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔ جرجانی کو اس بات کا احساس ضرور تھا کہ بعض اوقات "معنی" (یعنی Idea) کی تہ میں اور باتیں ہو سکتی ہیں۔ اور وہ کسی نہ کسی طرح معنی کا حصہ ہوتی ہیں۔ اس صورت حال کو انھوں نے "معنی المعنی" سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن انھیں زیادہ دلچسپی تعین معنی سے تھی نہ کہ تکثیر معنی سے۔ ان کی تمام شعریات کا منبع تفسیر قرآن تھی۔ لہٰذا وہ متن کے بارے میں ایسے کسی رویے کو قبول نہ کر سکتے تھے۔ جو ایک سے

زیادہ معنی کے امکان پر مبنی ہو۔ چنانچہ مولانا حمید الدین فراہی کا قول ہے کہ "ایک آیت ایک متن ایک ہی معنی کا متحمل ہوتا ہے۔ اور متعدد معانی کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ قرآن مجید بالکل قطعی الدلالت ہے۔ ہر آیت میں مختلف معانی کا احتمال محض ہمارے قلت علم و تدبر کا نتیجہ ہے۔" معنی کو قید کرنا، یعنی اس کے حدود متعین کرنے کے لیے متن ساز اور متن کو حاصل کرنے، پڑھنے والے کے رویے اور خود متن کی نحوی کیفیت کو متعین کرنے والی تمام صورتوں پر غور کرنا بنیادی اہمیت کا معاملہ تھا۔ تعبیر متن کے سلسلے میں Receiver-Medium-Sender کا فارمولا جسے ہم لوگ آج رومن یاکبسن کے حوالے سے جانتے ہیں۔ اس کی بنیاد دراصل جرجانی نے رکھی تھی۔ اسی طرح یاکبسن کا مشہور اصول ہے کہ ایک چیز the grammar of poetry ہے، اور ایک چیز ہے the poetry of grammar یہ قضیہ بھی جرجانی کا وضع کردہ ہے۔ جرجانی نے "معانی النحو" کی اصطلاح استعمال کی ہے اور واضح کیا ہے کہ بہت سے معانی کا انحصار نحوی تراکیب پر ہوتا ہے۔ اور بہت جگہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ معنی کی حدیں لغوی تراکیب سے آگے نکل جاتی ہیں۔ مثلاً قرآن پاک (سورۂ نور کی چوبیسویں آیت) میں ہے۔ وَاللّٰهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ ۝ یہاں اگرچہ علم/یعلم فعل متعدی ہے، لیکن یہ فعل لازم کا حکم رکھتا ہے۔ یعلم اس آیت میں مطلق علم والے کے معنی میں ہے۔

نحوی تراکیب میں معنی کی بنا کس طرح پڑتی ہے، اس پر سب سے پہلے اشارے ابن قتیبہ نے کیے تھے جب اس نے انشائیہ falsifiable اور خبریہ non falsifiable کلام میں تفریق قائم کی تھی۔ ظاہر ہے کہ انشائیہ کلام میں معنی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔ جرجانی نے اس کو آگے بڑھاتے ہوئے متن ساز کے مقصود، اس کی حیثیت، متن کو حاصل کرنے، پڑھنے والے کی حیثیت اور "مقتضائے حال" اور "مقامات کلام" کی گفتگو کی۔ یعنی جرجانی کا مقصد یہ دیکھنا تھا کہ متن کے معنی کو کس طرح اور کس حد تک قطعاً مقرر کر سکتے ہیں۔ واضح رہے کہ جرجانی کے اس اصول کی بازگشت کہ بعض استعارے لغوی معنی ہی میں بامعنی ہوتے ہیں۔ جدید علم شرح کے بانی شلائر ماخر کے یہاں بھی ملتی ہے۔ لیکن اس کی بحث کثرت معنی سے ہے۔ شدت معنی سے نہیں۔

اگرچہ جرجانی کے عظیم پیرو ابو یعقوب سکاکی نے اس بات کو محسوس کیا کہ معنی پیدا کرنے کی صورتیں نحو اور مقصود کے باہر بھی ممکن ہیں۔ لیکن کلام کے کثیر المعنی ہونے کے امکانات، یعنی ایسا متن بنانے کے امکانات پر انھوں نے غور نہ کیا کہ جس میں کلام فی نفسہ کثرت معنی رکھتا ہو۔ سکاکی نے علم بیان اور علم بدیع اور علم معانی کی تفریق تو قائم کی اور یہ بھی بتایا کہ علم المعانی میں وہ معاملات زیر بحث

آئیں گے جو معانی النحو سے متعلق ہوں (یعنی انھوں نے علم المعنی کو شعریات کا حصہ قرار دیا) اور یہ بھی کہا کہ علم بدیع میں صنائع اور ان ہنرمندیوں سے بحث ہو گی جن کی بنیاد الفاظ پر ہے۔ لیکن انھوں نے "معنی" سے "مضمون" ہی مراد لی۔ یعنی وہ جرجانی کے اس اصول سے باہر نہ نکلے کہ کلام کے معنی بیان کرنے کے لیے تقیید (قید کرنا، یعنی وہ چیزیں جو مفہوم کو مبہم ہونے سے بچاتی ہیں) کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ مرور ایام کے ساتھ ساتھ علم المعنی Semantics کی بحث تو بیچ راہ گم ہو گئی، لیکن نام باقی رہا۔ یعنی "علم بدیع" کو "علم معنی" بھی کہا جانے لگا۔ لوگ یہ بات بھی بھول گئے کہ سکاکی نے صنائع بدائع کو معنی کا جز بہر حال قرار دیا تھا۔

یہ بات کہ معنی بطور Idea اور معنی بطور Meaning دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ اور کلام میں معنی کا وجود صرف اس بات پر دال نہیں کہ اس میں کوئی مضمون ہے۔ پرانے لوگوں کو کسی نہ کسی سطح پر معلوم ضرور رہی ہو گی۔ یعنی کسی متن میں اگر معنی ہیں تو وہ سراسر مضمون کے پابند بھی ہو سکتے ہیں۔ اور نہیں بھی ہو سکتے۔ یہ ممکن ہے کہ متن کا مضمون صرف چند اشاروں یا مبہم کنایوں تک محدود ہو، لیکن اس کے معنی ان اشاروں اور کنایوں کی مدد سے بکثرت بن سکتے ہوں۔ یہ ممکن ہے کہ متن مختصر ہو لیکن اس میں بہت سے معنی یا بڑے معنی سما جائیں۔ یہ ممکن ہے کہ متن کی سطح پر مضمون کچھ کہتا ہو لیکن اندر اندر کچھ کہتا ہو۔ ان امکانات کا دھندلا سا احساس سبک ہندی کے شعرا سے پہلے بھی لوگوں کو رہا ہو گا۔ چنانچہ انوری کا شعر ہے ؂

درجہانی و از جہاں بیشی
ہم چو معنی کہ در بیاں باشد

ایک سطح پر تو اسے متنبی کے ایک شعر کا جواب کہہ سکتے ہیں۔ متنبی کے شعر میں ہے کہ تم (ممدوح) انسانوں میں سے ہو لیکن ان سے برتر ہو جس طرح کہ مشک نافہ اگرچہ خون ہی سے ہوتا ہے، لیکن وہ خون سے افضل ہے۔ ؂

وَإِنْ تَفُقِ الأَنَامَ وَأَنتَ مِنهُم
فان المسک بعض دم الغزال

لیکن ایک سطح پر یہ یقیناً شعریات کے عالم سے ایک بیان ہے کہ یہ ممکن ہے کہ متن مختصر ہو لیکن اس کے معنی کثیر ہوں۔

ستر ہویں صدی کا وسط آتے آتے سبک ہندی کے شعرا اور اردو کے شعرا کے یہاں معنی اور مضمون کا فرق قائم ہو چکا تھا۔ اس بات کا ایک ثبوت تو یہی ہے کہ لفظ "مضمون" استعمال میں آیا۔ اگرچہ کتابی طور پر اب بھی "معنی" سے مفہوم نہیں بلکہ Idea یا Theme مراد لیتے تھے۔ لیکن عملی طور پر "معنی" کو Meaning یعنی کسی متن کی معنویت، کائنات سے اس کے تعلق، اور اس کی نتیجہ خیزی کے معنی میں استعمال کیا جاتا تھا۔ دوسرے الفاظ میں اب یہ بات (غالباً سنسکرت کے زیر اثر) واضح ہو چلی تھی کہ اگر (بقول سکاکی) علم بیان وہ علم ہے جس میں ہم یہ معلوم کرتے ہیں کہ ایک ہی معنی (مضمون Theme، Idea) کو وضاحت اور عدم وضاحت کے مختلف مدارج میں کس طرح بیان کرتے ہیں (یعنی ایک ہی مفہوم پر مشتمل کئی بیانات ہوں تو ممکن ہے کہ کوئی زیادہ واضح ہو اور کوئی کم) تو یہ سوال بھی علم بیان یا فن شعر سے متعلق ہے کہ عدم وضاحت کی بنا پر، یا کسی اور بنا پر، کسی بیان میں ایک سے زیادہ معنی ہو سکتے ہیں کہ نہیں؟ اس مسئلے کو آسان زبان میں یوں بیان کر سکتے ہیں کہ شعر میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ اس کے معنی Idea یا Theme یا مضمون) میں شامل ہے لیکن اس کو آسانی کے لیے دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک تو اس سوال کا جواب ہوگا کہ شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟ اور دوسرا اس سوال کا جواب ہوگا کہ کسی چیز کے بارے میں جو کہا گیا ہے اس سے ہم کیا نتیجہ نکال سکتے ہیں۔ یا کائنات کے بارے میں وہ ہمیں کیا بتاتا ہے۔ پہلے حصے کو مضمون اور دوسرے حصے کو معنی کہیں گے۔ لہٰذا مضمون کا اصل کام اور مقصد یہ ہے کہ وہ معنی کی پیدائش کے لیے موقع فراہم کرتا ہے۔ ایک بنیادی معنی تو مضمون میں ہوتے ہی ہیں جنھیں ہم آسانی کے لیے لغوی معنی کہہ سکتے ہیں۔ پھر اس لغوی معنی کے ذریعہ نئے معنی پیدا ہو سکتے ہیں اور ان کو متن کے مضمون سے براہ راست علاقہ ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ لسانیات کی زبان میں مضمون کو Sign یا Signifier اور معنی کو Signant یا Signifier کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس کی ضرورت نہیں، کیونکہ دال اور مدلول کا رشتہ ہمیشہ بے اصولا Arbitary ہوتا ہے۔ اور مضمون و معنی کے درمیان رشتہ رسومیاتی، نحوی، لغوی، طرح طرح کا ہو سکتا ہے۔ اور بعض اوقات یہ رشتہ براہ راست ہوتا بھی نہیں۔ رچرڈس نے استعارے کی بحث میں Vehicle اور Tenor کی اصطلاحیں استعمال کی تھیں۔ موخرالذکر سے اس کی مراد تھی وہ چیز یا بات جو استعارے کا مفہوم و مقصود ہے۔ اور اول الذکر سے اس کی مراد تھی وہ چیز یا بات جو استعارے میں کہی گئی ہے۔ مضمون اور معنی کی بحث پر ان اصطلاحوں کا اطلاق کریں تو مضمون بمنزلہ Tenor

ہے اور معنی بمنزلہ Vehicle ہے۔ بعد کے لوگوں نے Tenor کو خارجی حقیقت اور Vehicle کو اس حقیقت کے بیان کی کوشش سے تعبیر کیا۔ اس نظریے میں جھول اور عدم تطابق کے مواقع بہت ہیں۔ لیکن اس حد تک یہ ہمارے کام کا ہے کہ مضمون میں اکثر لغوی / خارجی حقیقت بیان ہوتی ہے اور معنی میں اس کی تعبیر۔

برسبیل تذکرہ یہ بیان کر دوں کہ استعارے اور معنی پر رچرڈس نے جو کچھ لکھا ہے۔ اس کا زیادہ تر حصہ جرجانی اپنی دو کتابوں "دلائل الاعجاز" اور "اسرار البلاغت" (بالخصوص "اسرار البلاغت") میں بیان کر چکے تھے۔ اور جس طرح جرجانی نے کلام کی کثیر المعنویت پر زیادہ گفتگو نہیں کی تھی بلکہ یہ بحث ان کے بہت بعد ان کے پیروؤں نے شروع کی، اسی طرح مغرب میں کثیر المعنی کلام کی بحث کا آغاز رچرڈس کے شاگرد ایمپسن Empson کا مرہون منت ہے۔ معنی آفرینی کے اصول میں بنیادی بات یہ ہے کہ ایک ہی بات میں کئی معنی ہو سکتے ہیں۔ اور یہ صرف اس لیے نہیں کہ متکلم کا ارادہ یا مقصود تعین معنی میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ بلکہ اس لیے بھی کہ زبان اپنے مزاج کے اعتبار سے کثیر المعنی ہے۔ لہٰذا ایسے متن بن سکتے ہیں جن میں متکلم کے ارادے اور مقصود، اور مخاطب کی حیثیت و مقام کا لحاظ کیے بغیر من حیث الفطرت کثرت معنی ہو۔ سنسکرت ماہرین شعریات کو اس بات کا احساس تھا۔ ممکن بلکہ اغلب ہے کہ سترہویں صدی کے ہند فارسی شعرا نے مضمون اور معنی کی تفریق اور کلام کے فطری طور پر کثیر المعنی ہونے کے بارے میں معلومات یا اشارے ہند قدیم کے ادب سے حاصل کیے ہوں۔

مغربی شعریات میں مضمون کا تصور (یعنی وہ تصور جسے عرب ایرانی شعریات میں معنی کہتے ہیں) نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قدیم یونان میں زیادہ تر توجہ اس بات پر تھی کہ کس طرح کہا جا رہا ہے، نہ کہ اس بات پر کہ کیا کہا جا رہا ہے۔ بعض اوقات تو یہ اصول اس سختی سے برتا جاتا تھا کہ بعض اصناف کے لیے اتنی ہی پہچان کافی تھی کہ وہ کسی مخصوص بحر میں ہوتی تھیں۔ مثلاً قدیم یونانی میں ہجویہ، تھوڑی یا زیادہ فحش، اور بھکڑ پن کی شاعری Lambies اوزان میں لکھی جاتی تھی۔ چنانچہ کسی کلام کا Lambic میں ہونا اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی تھا کہ وہ ہجویہ وغیرہ ہے۔ ہمارے یہاں رباعی کے اوزان مقرر ہیں لیکن صرف ان اوزان میں کسی کلام کا ہونا اس بات کا ثبوت نہیں کہ وہ رباعی ہے۔ دوسری بات یہ کہ یونان اور پھر اس کی دیکھا دیکھی تمام یورپ میں یہ بحث ہوتی رہی ہے کہ شاعری مبنی بر حقیقت ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کا فطری نتیجہ یہ تھا کہ

شاعری (یا ادب) میں ایک سے زیادہ معنی ہو سکتے ہیں۔ قدیم عرب اور ایران ماہرین کی نظر میں یہ سوال چنداں اہم نہ تھا۔ کہ شاعری مبنی برحقیقت ہے یا مبنی برکذب۔ وہ شروع ہی سے جانتے تھے کہ شاعری پیدا ہوتی ہے الفاظ کو اور اشیا کو تخیل کے زور سے یک جا کرنے اور نئی نئی شکلیں بنانے سے۔ لہٰذا شاعری رسمی سچائی کے برعکس سچائی پیش کرتی ہے۔ قدامہ ابن جعفر نے "نقد الشعر" کے بالکل ہی شروع میں کہہ دیا تھا کہ "احسن الشعر کذابہ" یعنی سب سے اچھا شعر سب سے زیادہ جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ یہاں فلسفیانہ سچائی یا منطقی درستی سے کوئی غرض ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم عرب ایرانی شعریات میں کثیر المعنی کلام کے بارے میں کوئی چھان بین نہیں ملتی۔ کیونکہ جب اس بات کی فکر نہیں کہ شاعری ہمیں خارجی دنیا کے بارے میں جھوٹا علم عطا کرتی ہے یا سچا اور الفاظ اگرچہ لغوی معنی میں سچے ہوں، لیکن معنی بمنزلہ حقیقت نہیں ہیں، تو اس بات کی بھی فکر نہ تھی کہ شاعری کے ذریعے حاصل ہونے والے علم کے مدارج اور پہلو طے کیے جائیں۔

سترہویں صدی، سبک ہندی کے شعرا اور ان کے ذرا ہی بعد آنے والے اردو شعرا کی یہ دریافت، کہ ایک مضمون سے کئی معنی بن سکتے ہیں، ایک بہت اہم ضرورت کو پوری کرنے کے لیے کارآمد ہوئی۔ بلکہ شاید اس ضرورت کو پوری کرنے ہی کے لیے وجود میں آئی۔ اپنی شعریات کے لحاظ سے سبک ہندی، اور اردو، دونوں ہی شاعریاں اس اصول کی پابند تھیں کہ کائنات غیر تبدل پذیر ہے۔ لہٰذا ہر چیز کی جگہ جو پہلے سے متعین ہے، وہی رہے گی، شاعری خارجی حقیقت کو نہیں دریافت کرتی۔ کشف، الہام، وحی اور پھر رسومیات کے ذریعہ حقائق پہلے ہی سے دریافت اور بیان ہو چکے ہیں۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ ان دریافتوں اور بیانات کو اپنے طور پر بیان کرے۔ شاعری اپنے طور پر کوئی بیان کائنات کے بارے میں نہیں وضع کرتی۔ وہ صرف بنے بنائے بیانات کو کسی مخصوص طرز سے دوبارہ بیان کرتی ہے۔ "معنی یابی" یا "معنی بیگانہ" کی تلاش سے یہی مراد تھی کہ اگر ہو سکے تو پہلے سے معلوم حقائق کو کسی نئے پہلو سے بیان کیا جائے۔ یا ان کے کسی خاص پہلو پر زیادہ یا کم تاکید Emphasis دے کر بیان کیا جائے۔ یا اگر تقدیر بہت اچھی ہوئی تو کوئی بالکل نیا بیان وضع کیا جائے۔ ورنہ اتنا تو کر ہی لیا جائے کہ پرانی بات کو کسی نئی شے کے حوالے سے بیان کر دیا جائے۔ بعد میں جب معنی آفرینی کی اصطلاح بکار آنے لگی، اور کلام میں معنی کی کثرت پیدا کرنے کا فن مقبول ہو گیا، تو اس عمل کو (یعنی پرانے بیانات کو نئے رنگ میں بیان کرنے، ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کے عمل کو) مضمون آفرینی کہا جانے لگا۔

یہاں ایک مثال دیکھ کر آگے چلتے ہیں۔ محمد قلی سلیم کا شعر ہے ؎

کام عاشق چو در آید بہ بغل می میرد
غنچہ بر شاخ گل ما گرہ طاعون است

طاعون کے مرض میں جو گلٹی نکلتی ہے اسے گرہ طاعون کہتے ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ اس شعر کا کمال اس بات میں ہے کہ اس میں گرہ طاعون جیسا "غیر شاعرانہ" دور از کار، اور بعض لوگوں کے لیے گھناؤنا موضوع لایا گیا ہے۔ چونکہ شعر کی عبارت میں سب سے زیادہ اہم لفظ اور توجہ انگیز لفظ "گرہ طاعون" ہے اور اگر یہ نہ ہو تو مصرع اولیٰ کا دعویٰ بے دلیل رہ جائے۔ لہٰذا ہم کہیں گے کہ اس شعر کا بنیادی مضمون "گرہ طاعون" ہے۔ اور چونکہ یہ مضمون بہت نرالا اور دور از کار ہے، اور بظاہر "غیر شاعرانہ" ہے، لیکن اسے شعر میں کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اس لیے یہ شعر مضمون آفرینی کی بہت اچھی مثال ہے۔ اور سب سے خاص بات یہ ہے کہ اس میں مضمون ایسا باندھا گیا ہے جو غالباً پہلے کبھی نہ بندھا تھا۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ دل کو گرہ اور غنچہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لہٰذا گرہ طاعون، غنچہ دل، دل گرفتہ (گرہ) یہ سب مناسبت کی لڑی میں پروئے ہوئے ہیں۔ پھر، طاعون کی گلٹی بغل میں نکلتی ہے اور دل کی جگہ بھی بغل فرض کی جاتی ہے۔ سودا کا شعر ہے ؎

دل کے ٹکڑوں کو بغل بیچ لیے پھرتا ہوں
کچھ علاج اس کا بھی اے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

لہٰذا گرہ طاعون، بغل، دل، ان میں بھی مناسبت ہے۔ پھر معنی نحوی پر بھی نگاہ رکھیے۔ ایک طرح پڑھیں تو جملہ بنتا ہے گرہ طاعون ہماری شاخ گل کے لیے غنچہ ہے۔ اور اگر غنچہ کو مسند قرار دیں تو جملہ بنتا ہے کہ ہماری شاخ گل پر غنچہ، گرہ طاعون بن جاتا ہے۔ اب گرہ پر ذرا اور غور کر لیں۔ دل کو گرہ تو کہتے ہی ہیں۔ لہٰذا گرہ کا کھل جانا، یعنی دل کا کھل جانا، باعث ہے مسرت کا، اور علامت ہے فرحت اور کامیابی کی۔ لیکن گرہ طاعون وہ گرہ ہے کہ جب وہ کھلتی ہے تو مریض جاں بحق ہو جاتا ہے۔ لہٰذا دل کی گرہ کا کھل جانا عقدۂ عشق کا ہمیشہ کے لیے لاینحل رہ جانا ہے۔

اس شعر میں کچھ باتیں اور بھی ہیں۔ لیکن یہ ثابت کرنے کے لیے کہ اس میں اعلیٰ درجے کی مضمون آفرینی ہے۔ مندرجہ بالا تجزیہ کافی ہونا چاہیے۔ اب حسب ذیل باتوں پر توجہ کیجیے۔ اس شعر کی بنیاد جن بیانات/مفروضات پر ہے انھیں ہم یوں بیان کر سکتے ہیں۔

(۱) عاشق کی تقدیر میں کامیابی نہیں (اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اگر عاشق کو گوہر مقصود

ہاتھ آ بھی جائے تو وہ اس سے لطف اندوز نہ ہو سکے گا)

(۲) عاشق کا گوہر مطلوب عام طور پر ایک ہی ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اگر ایک نہ ملے تو وہ دوسرے کی تلاش میں سرگرداں ہو جائے۔

(۳) چونکہ عشق عبارت ہے حرماں نصیبی سے، لہٰذا عشق جتنا سچا ہوگا عاشق اتنا ہی مجبور و غم زدہ ہوگا۔

(۴) عاشق کے دل کو غنچے سے اور غنچے کو گرہ سے تشبیہ دیتے ہیں (اس کی وجوہ بیان کرنے کی یہاں ضرورت نہیں)

یہ چاروں باتیں کلاسیکی فارسی اردو شعر کی حد تک کائناتی حقائق ہیں۔ (یا کائناتی حقائق کے بارے میں ایسے بیانات ہیں جنھیں صحیح قرار دیا گیا ہے) جب تک یہ باتیں نہ معلوم ہوں سلیم کا شعر سمجھ میں نہ آئے گا۔ سمجھ میں آنا تو بعد کی بات ہے، یہ شعر وجود ہی میں نہ آئے گا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مضمون آفرینی انتہائی مشکل اور صبر آزما عمل ہے۔ تازہ سے تازہ مضمون اور بدیع سے بدیع خیال بھی پہلے سے موجود مضامین یا خیالات پر قائم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زیادہ تر مضمون پیش پا افتادہ یا مبتذل معلوم ہوتے ہیں۔ نئی بات کہنا تقریباً ناممکن ہے۔ کسی پرانی بات کو نئے انداز سے کہہ لینا بھی بہت مشکل ہے۔ محمد قلی سلیم نے بہت بڑی بداعت اور تازگی پیدا کی اور گرہ طاعون کا مضمون باندھا لیکن جن چیزوں کے ذریعہ مضمون کا بندھنا ممکن ہوا ہے وہ سب پہلے سے موجود تھیں۔

نئے مضمون روز روز نہیں ہاتھ لگتے۔ اور شاعری میں نئی بات کہے بغیر چارہ نہیں۔ لہٰذا معنی آفرینی کو فروغ لازمی قرار پایا۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں "معنی" کی جگہ "مضمون" کی اصطلاح کا استعمال اس بات کا ثبوت ہے کہ اب معنی کی اصطلاح کسی اور مفہوم میں استعمال ہوتی ہے یا ہوگئی ہے۔ سترہویں صدی کے تین سب سے زیادہ معنی آفرین شعرا صائب، غنی اور بیدل کے یہاں سے تینوں اصطلاحوں کے استعمال کی مثالیں پیش خدمت ہیں۔

معنی مرادف مضمون مرادف Idea

(۱) صائب

صائب ز آشنائی دو عالم کنارہ کرد
ہر کس کہ شد ز معنی بیگانہ آشنا

"بہار عجم" میں "معنی بیگانہ" کی تعریف لکھی ہے۔ "معنی تازہ" اور "معنی" کی تعریف

میں لکھا ہے۔ بمرادف مضمون۔ صائب نے "معنی بے گانہ" کو اسی معنی میں اور جگہ بھی استعمال کیا ہے۔

یاراں تلاش تازگی لفظ کردہ اند
صائب تلاش معنی بے گانہ می کند

یعنی بمرادف "مضمون" کا تصرف مزید اشعار میں ملاحظہ ہوے

بال پرواز ترا ہرچند صائب بستہ اند
شکر شد خاطر معنی شکایت دادہ اند
عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است
عید ما نازک خیالاں را ہلال این است و بس

(۲) غنی۔

ما بصد معنی باریک نہ گردیم خموش
گہر است آں کہ بہ یک رشتہ دہن می بندد
آب بود معنی روشن غنی
خوب اگر بستہ شود گوہر است
ہر دم از گوشۂ خاطر سر جستن دارد
معنی تازہ غزالیست کہ بستن دارد

(۳) بیدل

خیال اگر ہوس آہنگ عشق آزادی ست
چو بوئے گل بہ صبا معنی نہ بستہ نویس
اے لباس معنی کہ از نامحرمی ہائے زباں
باہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند

مضمون مرادف معنی مرادف Idea

غنی:-
بر نداریم ز اشعار کسے مضموں را
طبع نازک نہ تواند سخن کس برداشت
از نزاکت اوفتد مضمون من
گر بہ مضمون کسے پہلو زند

زمضموں دزدی یاراں نمی باشد غمے مارا
چناں بستیم مضموں را کہ نتواند کسے بردن

از بس کہ شعر گفتن شد متبذل دریں عہد
لب بستن است اکنوں مضمون تازہ بستن

صائب اور بیدل کے یہاں لفظ "مضمون" اصطلاحی معنوں میں نظر نہ پڑا۔ لیکن ظاہر ہے اس کا مطلب یہ نہیں کہ استعمال ہی نہیں ہوا۔ اور میری بات واضح کرنے کے لیے غنی کی مثالیں بہر حال کافی ہیں۔

معنی مرادف Meaning

(۱) صائب

نقش حیراں را خبر از حالت نقاش نیست
معنی پوشیدہ را از صورت دیبا مپرس

اس شعر کے معنی بظاہر یہ ہیں کہ متن میں لامتناہی معنی ممکن ہیں۔ اور متن سے منشاے مصنف کا پتہ لگانے کی کوشش غیر ضروری، یا فضول ہے۔ ؎

صائب بکش از چہرۂ معنی ورق لفظ
تا کے ز بردن سیر کنم باغ ارم را

یہاں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ الفاظ در اصل پردہ ہیں، وہ معنی کے حامل نہیں بلکہ معنی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ الفاظ محض ہیئت ہیں۔ خود معنی کے محمل نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ متن کے معنی اصولاً نامحدود ہو سکتے ہیں۔ بیدل کے یہاں بھی یہ خیال ملتا ہے لیکن ذرا مختلف زاویے سے۔ ؎

صائب بہ حسن طبع تو اقرار کردہ اند
جمعے کہ در نزاکت معنی رسیدہ اند

ظاہر ہے کہ یہاں "نزاکت معنی" سے معنی کی باریکی اور subtlety مراد ہے۔ مضمون کی نزاکت نہیں۔

(۲) غنی:۔ معنی صاف کہ در قالب الفاظ براست
ہست آئینہ صافی کہ نہاں در نمد است

می نمایم سخنم تازہ ولے بے تہ نیست
از تہ چشمۂ آئینہ کسے آگہ نیست

یعنی یہ ممکن ہے کہ مضمون تازہ ہو اور معنی بھی کثیر ہوں۔ میر نے بھی "بے تہ" کی اصطلاح "خالی از معنی"، "خالی از لیاقت" اور "خالی از عمیق" کے مفہوم میں اور "تہ" یا "تہ دار" کی اصطلاح "عمیق" یا "عمیق" - یا "پر از معنی" کے مفہوم میں برتی ہے :-

کہاں ہے تہ کرے پیدا یہ ناظمان حال
کہ پوچ باقی ہی ہے کام ان تو لاہوں کا

(دیوان اوّل)

اس فن میں کوئی بے تہ کیا ہو مرا معارض
اول تو میں سند ہوں پھر یہ مری زباں ہے

(دیوان اوّل)

در فہم شعر تہ دار او فکر عاجز سخناں پشت دست
بر زمیں می گذارد۔

(نکات الشعراء، در بیان محمد حسین کلیم)

بے انصافی امر علاحدہ است وگرنہ تہ داری شعراء
نمایاں است۔

(نکات الشعراء، در بیان میر سجاد)

از تنک ابی بناے ریختہ را بہ آب رسانیدہ..... الغرض
بسیار کم فرصت و بے تہ است۔

(نکات الشعراء، در بیان خاکسار)

(۳) بیدل:-

سخن اگر ہمہ معنیست بے کم و بیشے
عبارتے ست خموشی کہ انتخاب نہ دارد

معنی کز فہم آں اندیشہ در خوں می طپید
ایں زماں در کسوت حرف و رقم بے پردہ است

ازورق گردانی تجدید بے رنگی مپرس
لطف یک معنی بہ عرض ہر عبارت دیگر است
حسن معنی از نگاہ لفظ آشنایان بے ادراک، غبار
آلود یک عالم بے داد داست

(نکات بیدل)

آخر میں "چہار عنصر" کا ایک نسبتہ طویل اقتباس حاضر کرتا ہوں۔

"این جا ظاہر و باطن چون نور آفتاب یک دیگر اند۔ ولفظ و معنی چون تری و آب، امتیاز نسبت پادسر۔ ولفظے نہ جوشید کہ معنی لو نمود۔ و معنی گل نہ کرد کہ لفظ نہ بود۔ سر ہیچ رشتہ جوں موج گوہر از یک دیگر پیش نمی گذرد۔ و قدم ہیچ کس چون خط پرکار راہ سبقت نمی سپرد۔"

یہاں بیدل عرفان و آگہی کی اس منزل کا ذکر کر رہے ہیں جہاں لفظ اور معنی کی دوئی مٹ کر وحدت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کوئی لفظ بے معنی نہیں رہ جاتا۔ اور ہر لفظ کسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ آج ہمارے خیال میں زبان کی نوعیت اس سے مختلف ہے، اور بہر حال بیدل کسی عارفانہ مقام سے گفت گو کر رہے ہیں۔ جو بات ہمارے مفید مطلب ہے وہ یہ ہے کہ الفاظ کے ذریعہ معنی وجود میں آسکتے ہیں۔ کوئی معنی ایسے نہیں جو لفظ کے بغیر پیدا ہو سکیں۔ لہٰذا شعر میں لفظ کا ماہرانہ، خلاقانہ استعمال معنی کو منصۂ شہود پر لانے کا ذریعہ بن سکتا ہے۔

بیدل کا انتقال ۱۷۲۰ء میں ہوا۔ یہی وہ زمانہ ہے جب اردو شاعروں نے سبک ہندی کے شعرا سے پورا پورا اثر قبول کرنا شروع کیا۔ اب لفظ اور معنی کو دو الگ وجود تسلیم کیا جانے لگا۔ اور وہ کلام اچھا قرار دیا جانے لگا جہاں لفظ اور معنی میں اتفاق ہو یعنی، جہاں ایسے الفاظ استعمال ہوں جو باہم مناسبت رکھتے ہوں۔ اور معنی کی پشت پنا ہی کرتے ہوں۔ اسی زمانے میں ایہام گوئی کا دور دورہ ہوا۔ جو ایہام گوئی کو معنی آفرینی کی مہم کا پہلا اہم پڑاؤ کہا جانا چاہیئے۔ ہمارے کتابی نقادوں کے دعوؤں کے علی الرغم، ایہام گوئی نے اردو شاعری، خاص کر غزل اور مرثیہ پر زبردست اثر ڈالا۔ ایہام سے شغف کے باعث زبان کے امکانات بروئے کار آئے اور الفاظ کے نئے نئے میل Combination اور نظم Structure ایجاد ہوئے اور اس طرح معنی کے نئے نئے

پہلوؤں کو شعر میں جلوہ گر ہونے کا موقعہ ملا۔

ایسا نہیں ہے کہ اردو شاعری میں ایہام پہلے نہیں تھا۔ ولی اور سراج کے یہاں ایہام کثرت سے ہے۔ ولی کے بارے میں ہم نہیں کہہ سکتے کہ دلی پہنچنے کے پہلے والا کلام کون سا ہے۔ لہٰذا یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ ولی کے اس کلام میں بھی ایہام ہے جو دلی کے پہلے کا ہے۔ لیکن یہ فرض کرنا بھی مشکل ہے کہ دلی پہنچنے کے پہلے ولی کو ایہام سے کوئی مس نہ رہا ہو۔ بہر حال، سراج دلی یا شمالی ہند کبھی نہیں آئے۔ لیکن ان کے یہاں بھی ایہام بکثرت نظر آتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اٹھارویں صدی کے اوائل کی دلی میں ہمارے شعرا نے شعوری طور پر ایہام کو ایک مستقل وظیفۂ شعر کی طرح اختیار کیا۔ ہمارے کتابی نقاد ایہام گوئی کی تاریخ کا ذکر کرتے ہیں اور ان کا لہجہ ناک بھوں سکوڑنے والا ہوتا ہے۔ حالانکہ ہماری کلاسیکی روایت میں کسی طرز یا اسلوب کو من حیث الجماعت اختیار کرنے کی رسم کا وجود ہی نہیں۔ (پندرھویں صدی کے ایرانی شعرا کو معما گوئی اور طرح طرح کی لفظی صنعتوں کا غیر معمولی شوق ضرور تھا اور چند برسوں کے لیے ایران میں ان کا فیشن سا بن گیا تھا۔ لیکن تحریک اسے بھی نہیں کہہ سکتے۔) بہر حال ہم اٹھارھویں صدی کے اوائل کی دلی میں ایہام گوئی کو فیشن قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن یہ نہ کوئی تحریک تھی اور نہ اس کے خلاف کوئی منظم "آواز اٹھائی گئی" جیسا کہ کتابی نقادوں نے ہمیں باور کرانا چاہا ہے۔

ایہام گوئی کے مخالف اور ہمدرد سب اس بات کا اقرار کرتے ہیں کہ یہ "معنی یابی"، "تلاش لفظ تازہ" اور "طرز تازہ" اختیار کرنے کا وسیلہ تھی۔ بقول میر حسن "چوں طرز تازہ بود، خوش می آمد لیکن اکثرے ازیں بحر گوہر شہوار بردند۔ و بعضے بہ سبب تلاش لفظ خزف ریزہ بہ کف آوردند۔" قائم چاندپوری نے ایہام گوئی کو "شاعران ابتدائے زمانۂ محمد شاہ" کی طرف سے "تلاش الفاظ تازہ" کی کوشش اور جان شعر پر ایک ستم" اور اسے "مرتبۂ بلاغت" سے گرانے کا عمل قرار دیا ہے۔

لطف یہ ہے کہ خود قائم کے یہاں ایہام خوب موجود ہے۔ عام قاعدہ ہے کہ لوگ فیشن کو اختیار کرتے ہیں۔ اور جب اس کا زمانہ گذر جاتا ہے تو اسے نہ صرف ترک کر دیتے ہیں بلکہ اس پر ہنستے بھی ہیں۔ قائم نے بھی کیا ہے لیکن ہمارے کتابی نقادوں نے قائم کے مندرجہ بالا جملوں کو ایہام گوئی کے خلاف حملے اور احتجاج سے تعبیر کیا ہے۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ جب قائم نے اپنا تذکرہ لکھا (۱۷۵۵ء کے آس پاس)، تو ایہام گوئی کا فیشن ختم ہو چکا تھا۔ اور اب وہ شاعروں کے بہت سے طرزوں میں سے ایک طرز کی حیثیت سے معروف تھی۔ سودا، میر، درد، سب ایہام کو برت رہے تھے۔ لیکن اس کی وہ قبولیت یا عام رواج نہ

تھا جو صدی کے اوائل میں تھا۔ کتابی نقادوں نے یقین کو ایہام گوئی کے خلاف نبرد آزما اور "اردو شاعری کو ایہام گوئی کے ریگزار سے نکالنے والا" بیان کیا ہے۔ یقین تو ۱۷۵۵ء میں مر چکے تھے۔ لہٰذا ایہام کے خلاف قائم کے بیانات گذرے ہوئے فیشن پر استہزا سے زیادہ کچھ نہیں۔ ورنہ خود قائم، اور دوسرے تمام اہم لوگ (مثلاً میر، میر حسن، قدرت اللہ شوق وغیرہ) ایہام کو تلاش لفظ تازہ اور معنی یابی کی مہم کا حصہ قرار دیتے ہیں۔ افسوس ہے کہ ہمارے نقادوں نے ایہام کی حقیقت کو نہ سمجھا اور قائم وغیرہ کے بیانات کو بنیاد بنا کر اسے اردو شاعری کے دامن پر داغ بتایا۔ نکتہ چینی کے اس جوش میں یاروں نے پہلے ایہام گوئی کو ایک "تحریک" قرار دیا۔ پھر اس کے خلاف ایک "تحریک" دریافت کی اور یقین کو اس کا "علم بردار" بیان کیا۔ لطف یہ ہے کہ ابھی لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ ایہام گوئی کو ترک کرنے کا سہرا میرزا مظہر جان جاناں کے سر ہے۔ میرزا سے موصوف نے اپنے دیوان فارسی کے دیباچے میں ایک عبارت ایسی لکھی ہے جس سے گمان گذرتا ہے کہ ۱۱۵۰ (۱۷۳۷/۱۷۳۸) میں جب ان کی عمر چالیس سے کم تھی، وہ شعر گوئی ترک کر چکے تھے۔ اس وقت یقین کی عمر دس گیارہ سال کی ہوگی۔ لہٰذا یا تو یہ بات غلط ہے کہ یقین نے ایہام گوئی کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ یا یہ بات غلط ہے کہ میرزا جان جاناں شہید نے اردو شاعری کو "ایہام کے خارزار سے پاک" کیا۔

حقیقت یہ ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ ایہام گوئی دراصل معنی آفرینی اور تازہ گوئی کا ایک وسیلہ تھی۔ سترہویں صدی کے آخر اور اٹھارہویں صدی کے شروع میں اردو شعرا نے اسے کثرت سے برتا، حتیٰ کہ اس کی شکل ایک فیشن کی سی ہو گئی۔ آبرو نے ۱۷۳۳ء میں بعمر ۴۶ سال انتقال کیا۔ ان کے مرتے ہی اس فیشن کا زور کم ہونے لگا۔ ناجی بھی نسبتہً کم عمری میں ۱۷۴۴ء میں مر گئے۔ ولی نے ۱۷۰۷ء یا ۱۷۲۰ء میں نہ انتقال کیا ہو، لیکن ۱۷۲۵ء تک وہ یقیناً وفات پا چکے تھے۔ اور دہلی شہر کو تو وہ اس کے بہت پہلے چھوڑ چکے تھے۔ ناجی جب مرے ہیں تو وہ یقین (پیدائش ۱۷۲۷ء) اور قائم (پیدائش ۱۷۲۵ء) شاعری شروع کر رہے ہوں گے۔ میر (پیدائش ۱۷۲۲ء) اور درد (پیدائش ۱۷۲۰ء) کا نام مشہور ہونے لگا ہوگا۔ اور شاہ حاتم (پیدائش ۱۶۹۹ء) اور سودا (پیدائش ۱۷۰۶ء یا ۱۷۱۳ء) اقلیم سخن پر راج کر رہے تھے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ شاہ حاتم کے یہاں ایہام سے شغف ۱۱۴۲ھ (۱۷۲۹/۱۷۳۰) کے آس پاس کم ہونے لگتا ہے۔ اور یہ زمانہ آبرو کا بالکل آخیر زمانہ ہے۔ لہٰذا ایہام گوئی کے فیشن کا اتار اور آبرو کی موت کا ایک دوسرے سے تعلق ناگزیر اور لابدی معلوم ہوتا ہے۔

ایہام گوئی سے متعلق محمد حسین آزاد نے پتے کی بات کہی ہے۔ "آبِ حیات" کے باب بعنوان "نظمِ اردو کی تاریخ" میں وہ کہتے ہیں:۔

"نظمِ اردو کے آغاز میں یہ امر قابلِ اظہار ہے کہ سنسکرت میں ایک ایک لفظ کے کئی کئی معنی ہیں۔ اس واسطے اس میں اور برج بھاشا اس کی شاخ میں ذومعنین الفاظ اور ایہام پر دوہروں کی بنیاد ہوتی تھی۔ فارسی میں یہ صفت ہے مگر کم۔ اردو میں پہلے پہلے شعر کی بنیاد اسی پر رکھی گئی اور دورِ اول کے شعرا میں برابر وہی قانون جاری رہا؛"

یعنی محمد حسین آزاد نے اردو ایہام گوئی کا رشتہ سنسکرت اور برج بھاشا سے جوڑا ہے۔ قاضی عبدالودود نے ایہام کی اصل سبک ہندی کی فارسی شاعری میں قرار دی ہے۔ لیکن بات ایک ہی ہے۔ کیونکہ سبک ہندی کے شعرا سنسکرت سے بہر حال متاثر ہوئے۔ اکبر کے زمانے میں اہم شعرا مثلاً فیضی سنسکرت سے واقف تھے اور سنسکرت شعریات کا آخری بڑا مفکر پنڈت راج جگن ناتھ شاہ جہاں کے دربار سے منسلک تھا۔ پنڈت راج کا خطاب اسے شاہ جہاں ہی نے دیا تھا۔ جگن ناتھ کے فروغ کا زمانہ کم و بیش وہی ہے جو صائب اور غنی کے فروغ کا زمانہ ہے۔ دارا کی موت (۱۶۵۹ء) کے بعد پنڈت راج جگن ناتھ دلی چھوڑ کر بنارس جا رہا تھا۔ اکبر اور جہاں گیر کے زمانے میں حضرت شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے بھی برج میں اور فارسی میں اعلیٰ درجے کی شاعری کی۔ ممکن نہیں کہ ان لوگوں اور سبک ہندی کے فارسی، پھر اردو شعرا کے مابین براہ راست یا کتابی تعامل Interaction نہ ہوا ہو۔ پھر یہ بھی خیال میں رکھئے کہ ناجی نے آبرو کو، اور آبرو نے ولی کو اپنا رہنما اور معنوی استاد مانا ہے۔ جیسا کہ ظفر احمد صدیقی نے اپنے مضمون "آبرو کا ایہام" میں دکھایا ہے۔ آبرو نے متعدد غزلیں ولی کی زمین میں کہی ہیں، اور یہ بھی کہا ہے :۔

ولی ریختے بیچ استاد ہے\
کہے آبرو کیونکہ اس کا جواب

ولی کے بارے میں شاہ گلشن والی روایت چاہے درست نہ ہو (میرا خیال ہے کہ درست نہیں) لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ سبک ہندی کے فارسی شعرا اور ایرانی شعرا کو بھی اپنا حریف و حلیف مانتے تھے۔ :۔

عرفی و انوری و خاقانی — مجھ کو دیتے ہیں سب حسابِ سخن\
ولی ایران و توران میں ہے مشہور — اگرچہ شاعرِ ملکِ دکن ہے

پڑھتے ہیں ولی شعر ترا عرش پہ قدسی ۔۔۔ باہر ہے تری فکر رسا حد بشر سوں

یہ ریختہ ولی کا جا کر اسے سناؤ ۔۔۔ رکھتا ہے فکر روشن جو انوری کے مانند

یوں شعر ترا اے ولی مشہور ہے آفاق میں ۔۔۔ مشہور ہے جیوں کر سخن اس بلبل تبریز[1] کا

تیسرے شعر میں ایہام ہے کیونکہ محمد جان قدسی مشہور فارسی شاعر سبک ہندی کا تھا۔ اور "قدسی" بمعنی "فرشتہ" بھی ہے۔ چوتھے شعر میں "روشن" اور "انوری" کی مناسبت دلچسپ ہے۔ مناسبت کا ذکر آگے آئے گا۔

ہمارے یہاں سترہویں، اٹھارہویں صدی کی ایہام گوئی کے بارے میں سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ اگرچہ کتابوں میں خود شعرا نے ایہام کی وہی تعریف لکھی جو کتب بلاغت میں مذکور ہے (یعنی بقول میر "معنی ایہام اینست کہ لفظے کہ برو بنائے بیت بود آں دو معنی داشتہ باشد، یکے قریب ویکے بعید۔ وبعید منظور شاعر باشد وقریب متروک او منقول از "نکات الشعرا") لیکن عملاً انھوں نے کئی طرح کے طریقے اختیار کیے۔ اور ان سب کو "ایہام گوئی" کہا گیا۔ جیسا کہ ظفر احمد صدیقی نے اپنے مضمون "آبرو کا ایہام" میں دکھایا ہے۔ ان شعرا کے یہاں خاص ایہام کے علاوہ ایہام تناسب اور کئی دوسری طرح کی رعایت لفظی بھی ملتی ہے۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ خالص ایہام ان کے یہاں کم ملتا ہے اور یہ بات فطری بھی ہے۔ اگر ایہام گوئی اس لیے اختیار کی گئی کہ الفاظ تازہ برتے جائیں اور نئے نئے معنی نکلیں، اور کثیر المعنی شعر بنایا جائے تو صرف خالص ایہام کی یک رنگی بہت دور تک ہمارے شعرا کا ساتھ نہ دے سکتی تھی۔

یہاں اس بات کا اعادہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق قائم کرنے کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ (۱) شعر میں کس چیز کے بارے میں ہے۔ اور (۲) اس چیز کے بارے میں کیا نکتہ بیان ہوا ہے۔ اور (۳) شعر کے معنی کیا ہیں۔ ان تینوں باتوں میں تفریق قائم ہو سکی۔ محمد حسین آزاد نے جس جگہ "آب حیات" میں اردو میں ایہام گوئی کو سنسکرت اور برج پر مبنی بتایا ہے وہیں انھوں نے کچھ شعر بھی نقل کیے ہیں۔ ایک شعر حسب ذیل ہے ؎

تم دیکھو یا نہ دیکھو ہم کو سلام کرنا
یہ تو قدیم ہی سے سر پر ہمارے کر ہے

---

[1] میرزا محمد علی صائب تبریزی

اس پر محمد حسین آزاد کا حاشیہ ہے: "کر ہندی میں محصول کو اور سنسکرت میں ہاتھ کو کہتے ہیں سر کے بالوں کی جڑوں میں جو خشکی ہو جاتی ہے، اسے بھی کر کہتے ہیں" اس سے ایک اصولی بات یہ معلوم ہوئی کہ ایہام کی غرض سے کسی لفظ کے نامانوس معنی بھی حساب میں لیے جا سکتے ہیں۔ چنانچہ یہاں محمد حسین آزاد کو سنسکرت "کر" بمعنی "ہاتھ" قبول کرنے میں کوئی قباحت نہیں معلوم ہوتی۔ لیکن "کر" کے حسب ذیل معنی اور بھی ہیں، جو اردو میں مستعمل ہیں (۱) کر (۲) شرط، پابندی، بلکہ سچی بات تو یہ ہے کہ یہاں "کر" بمعنی "شرط، پابندی" ہی اوّلی معلوم ہوتے ہیں۔ اگر "کر" بمعنی "ہاتھ" ایہام کے لیے مناسب ہے تو "کر" بمعنی "کر" بھی ٹھیک ہے۔ کہ دونوں کو "سر" سے مناسبت ہے۔ میر نے ان سب کا خیال رکھتے ہوئے زبردست شعر کہا ہے ؎

جس ہاتھ میں رہا کی اس کی کمر ہمیشہ
اس ہاتھ مارنے کا سر پر بندھا ہے کر سا

(دیوان دوم)

"کر سا بندھا ہے" یعنی شرط یا پابندی سی لگ گئی ہے۔ پھر مصرع اولیٰ میں "کمر" اور مصرع ثانی میں "کر" بمعنی "کمر" کی رعایت کیا مزے دار ہے۔ یہی حال دونوں مصرعوں میں "ہاتھ" اور "کر" بمعنی "ہاتھ" کا ہے۔ اس کو ایہام تناسب کہہ سکتے ہیں، لیکن سر پر ہاتھ مارنے کا "کر" بندھا ہے بمعنی "محصول لگ گیا ہے" بھی اتنا ہی قرین قیاس معلوم ہوتا ہے جتنا "کر بندھا ہے" بمعنی "پابندی یا شرط لگ گئی ہے" لہٰذا یہاں کتابی طور پر نہ ایہام خالص کی شرط پوری ہو رہی ہے۔ اور نہ ایہام تناسب کی۔ محمد حسین آزاد نے اپنے نقل کیے ہوئے شعر میں "سر پر ہمارے کر ہے" پر توجہ صرف کی، لیکن پوری طرح نہیں۔ اور مصرع اولیٰ کو انھوں نے نظر انداز کر دیا۔ حالانکہ اصل ایہام تو وہیں ہے۔ مصرع اولیٰ جب پڑھیں یا سنیں (بلکہ سننا زیادہ مناسب ہے) تو گمان گذرتا ہے کہ "ہم کو سلام کرنا" صیغۂ امر میں ہے۔ یعنی "ہم تمہیں نظر آئیں یا نہ، لیکن تم ہمیں سلام کرنا" جب پورا شعر پڑھا، یا سنا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اصل مفہوم ہے "تم ہماری طرف دیکھو یا نہ دیکھو، لیکن ہمارا تو فریضہ ہے کہ تمہاری خدمت میں سلام بجا لائیں" حالانکہ سچی بات تو یہ ہے کہ ایہام کی کتابی تعریف پر یہ مصرع بھی پورا نہیں اترتا۔ کیونکہ ع تم دیکھو یا نہ دیکھو ہم کو سلام کرنا کے دونوں معنی برابر کے قریب اور قوی ہیں۔ یہاں کسی ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا غیر ممکن ہے۔ یہاں جرجانی کے معانی النحوی ایک اور شکل نظر آتی ہے۔ یعنی بعض اوقات نحوی معنی بھی سیاق و سباق کے اعتبار سے بدل سکتے ہیں۔

تذکروں میں ایہام کے مقابل جس طرح کے کلام کا ذکر کیا گیا ہے۔ اسے تقریباً ہمیشہ شستہ ورفتہ، صاف، جیسے الفاظ سے یاد کیا گیا ہے۔ حاتم نے بھی یہی الفاظ استعمال کیے ہیں ؎

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بس کہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ
ان دنوں سب کو ہوئی ہے صاف گوئی کی تلاش
نام کو حاتم کہیں چرچا نہیں ایہام کا

ایہام کے مقابل شستگی اور صفائی وغیرہ رکھنے کی دو وجہیں معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ایہام کو بروئے کار لانے کی غرض سے نامانوس لفظ بھی استعمال ہوتے تھے۔ (طالب آملی نے کہا ہی تھا کہ بچہ لفظے کہ تازہ است بمضمون برابر است) محمد حسین آزاد نے جو شعر اوپر نقل کیا ہے اور میر کا شعر جس کا حوالہ میں نے دیا، دونوں میں نامانوس لفظ "کر" نامانوس معنی میں استعمال ہوا ہے۔
دوسری وجہ بظاہر یہ تھی کہ یہ بات پوری طرح طے اور واضح نہ تھی کہ کس کس طرح کی کارگذاری کو ایہام کہا جائے۔ ایہام کی جو تعریف میر نے "نکات الشعرا" میں لکھی ہے اور جو اوپر نقل ہوئی، وہ صحیح لیکن محدود ہے۔ ایک شمس الدین فقیر کی "حدائق البلاغت (۱۷۶۹ء) ہی کئی باتیں ایہام کے ضمن میں ایسی ہیں جو عام تاثر کے خلاف جاتی ہیں۔ اس کے اردو ترجمے کے نام سے امام بخش صہبائی نے جو کم و بیش نئی تصنیف لکھی (۱۸۴۴ء) اس میں انھوں نے ایہام کے تحت بہت سی باتیں اپنی رائے کے مطابق کہیں۔ مزید علیہ یہ کہ جب شمشاد لکھنوی نے "حدائق البلاغت" کا ایک نیا ایڈیشن اپنے حواشی موسوم بہ "نہر الفاضة" کے نام سے شائع کیا (۱۹۱۵) تو اس میں فقیر کی کچھ باتوں سے اختلاف کیا۔ اور سند بڑے بڑے لوگوں مثلاً علامہ تفتازانی کی لائے۔ مختصر یہ کہ ایہام کیا ہے اور کیا نہیں اس کی باریکیاں طے کرنا ٹیڑھی کھیر ہے بعض طرح کے ایہام مثلاً ایہام صوت، کا ذکر شمس الدین فقیر نے کیا ہے اور نہ صہبائی نے۔ جیسے میر کا شعر ہے ("جنگ نامہ") ؎

گرد سر پھر کے کرتے پہروں پاس
سو تو ہم لوگ اس کے آس نہ پاس

یہاں "پاس" میں ایہام صوت ہے۔ "پاس" اور "دور" کے تضاد پر بھی میر نے ایہام صوت کی بنیاد رکھی ہے۔ دیوان اول میں شعر ہے ؎

پاس مجھ کو بھی نہیں ہے میر اب دور پہنچی ہیں مری رسوائیاں

یا پھر آبرو کے دلچسپ شعر ہیں ۔

ان لباں کو یقین مصری جان
راست کہتا ہوں اس میں مت شک کر
نازک سنپے پہ اپنے کرتے ہو تم غروری
موسیٰ کمر پہ اتنے فرعون ہو رہے ہو

اسی طرح شمس الدین فقیر نے ایہام تضاد کو طباق کے تحت رکھا ہے ۔ اور ایہام تناسب کو مراعات النظیر کے تحت چونکہ ان سب ہی چیزوں کے ذریعے معنی کی نئی جہتیں پیدا ہوتی ہیں ۔ اس لیے خاص ایہام، ایہام صوت، ایہام تضاد، ایہام تناسب حتیٰ کہ مختلف طرح کی رعایات لفظی کو بھی اکثر ایہام کہہ دیا گیا ۔ لہٰذا ممکن ہے اس خلط مبحث سے گھبرا کر لوگوں نے یہ کہنا شروع کر دیا ہو کہ ایہام کے مقابل شستگی اور صفائی کلام ہے ۔ لیکن ایہام نے سب سے بڑی مشکل تب پیدا کی جب ایسے شعر کہے جانے لگے جن میں یہ طے کرنا دشوار ہو گیا کہ (۱) بعید معنی کون سے ہیں اور قریب معنی کون سے ۔ اور (۲) شاعر نے کون سے معنی مراد لیے تھے ؟ شمس الدین فقیر نے لکھا ہے کہ " قرینۂ خفیہ " کے ذریعہ شاعر یہ ظاہر کر دیتا ہے کہ اس نے کون سے معنی مراد لیے ہیں ۔ لیکن ہمارے ایہام گویوں کی بہترین کاوشوں میں دونوں معنی برابر کے یا تقریباً برابر کے ہیں ۔ بعض مثالیں ملاحظہ ہوں ۔

آبرو کے شعر ہیں ۔

زندگانی تو ہر طرح کاٹی
مر کے پھر جیونا قیامت ہے

لفظ " قیامت " کے دونوں معنی قیامت کے ہیں ۔ آبرو نے یہ مضمون ملک قمی سے لیا تھا ۔ ملک قمی کا شعر سامنے رکھیے تو ایہام کی رفعت اور قوت واضح ہو گی ۔

باکم از آشوب محشر نیست می ترسم کہ باز
ہم چو شمع کشتہ باید زندگی از سر گرفت

ملک قمی کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے ۔ لیکن دونوں مصرعے رواں بہت ہیں ۔ شمع کشتہ کی تشبیہہ بھی بہت خوب ہے کیونکہ اس میں شمع کی طرح جلنے اور پگھلنے کے بھی معنی آگئے ہیں ۔ پھر " کشتن " (مارا جانا) اور " زندگی از سر گرفتن " (زندگی دوبارہ شروع کرنا) میں ایک بے چارگی ہے جو مرنے اور پھر زندہ ہونے میں نہیں ہے ۔ لیکن آبرو نے ایہام کے باعث اس میں کچھ مزید معنی

پیدا کر دیے ہیں۔

(۱) زندگانی تو ہر طرح کا ٹی ؛ زندگی گزر کرنے کے سب طریقے آزمائے۔ یا زندگی کے دن کاٹنے میں ہر طرح کی مصیبت اٹھائی۔

(۲) مر کے پھر جیونا ؛ مر کے پھر زندہ ہونا۔ یا دوبارہ مرمر کے جینا۔ یا مرنے جینے کی Cycle میں مبتلا ہونا۔ (دوزخ کے بعض عذاب کچھ اسی قسم کے ہیں۔)

(۳) قیامت ہے ؛ بڑی مصیبت ہے۔ یا بڑا واقعہ ہے۔ یا بڑا ظلم ہے وغیرہ۔ یا حشرالاجاد ہے (دوبارہ جی اٹھیں گے تو قیامت ہی کا دن ہوگا۔) یا بڑے کمال کی بات ہے (یعنی مر کے پھر زندہ ہو جانا ہمارا کمال ہے) قیامت کردن / قیامت کرنا یعنی امر غریب کرنا، حیرت انگیز یا کمال کی بات کرنا فارسی اردو دونوں میں مستعمل ہے۔ باقر ہردی اور آتش کے شعر ذیل میں ملاحظہ ہوں۔

باقر ہروی ؛ ہیچ می دانی چہا اے سرو تامت می کنی
می کشی و زندہ می سازی قیامت می کنی

آتش ؛ تراشا تجھ کو جس بت سازنے اے بت قیامت کی
بنایا شیشے سے نازک مزاج سنگ خاراکو

میر نے دوبارہ زندہ ہونا اور قیامت ہونا دونوں مضامین کو الگ الگ باندھا ہے

دیوان اول ؛ خوف قیامت کا یہی ہے کہ اے میر
ہم کو جیا بار دگر چاہیئے

دیوان اول ؛ حشر کو زیر و زبر ہوگا جہاں ہیچ ہے ولے
ہے قیامت شیخ جی اس کارگہ کی برہمی

میر کا پہلا شعر بے شک ملک قمی اور آبرو سے مستعار ہے۔ آبرو کے قیامت والے شعر میں مصرع اولیٰ ذرا سست ہے، ورنہ ان کا شعر میر و ملک قمی دونوں سے بہتر ٹھہرتا۔ اس وقت تو میر نے نیا مضمون ڈال کر (ہمیں قیامت کے مواخذے کا خوف نہیں، دوبارہ زندہ ہونے / زندگی کرنے کا خوف ہے۔) ملک قمی اور آبرو دونوں کے پہلو دبا لیے ہیں۔ لیکن معنی آفرینی کے اعتبار سے آبرو کا پلہ پھر بھی بھاری ہے۔ آبرو کے مزید شعر دیکھیں

کیوں کر بھرن انجھو کی انکھیاں تتی پڑی ہیں عاشق کو آپڑی ہے ہجراں کی رات بھرنی

لہٰذا معلوم ہوتا ہے کہ "بھرن" (بمعنی بارش) کے اعتبار سے "رات بھرنی" لکھ دیا ہے۔ اور اس میں کوئی معنوی پہلو مزید نہیں ہے۔ لیکن "بھرنا" کے معنی کی تفتیش کریں تو حیرت انگیز وسعت نظر آتی ہے:۔

بھرنا: برداشت کرنا، جیسے داغ سے

دفتر زر ہے بہت تیز مزاج اے زاہد
تیرا کیا منھ ہے لئے بھرتے ہیں بھرنے والے

بھرنا: پورا کرنا۔ کاٹنا جیسے مومن سے

حالت نزع ہے جیتے ہیں ترے ہجر میں خاک
دن جو کچھ عمر کے ہیں آئینہ رو بھرتے ہیں

بھرنا: چاروناچار گذارنا، جیسے سودا سے

کس طور کٹیں راتیں کس طرح سے دن بھریئے
کچھ بن نہیں آتی ہے حیراں ہوں کیا کریئے

بھرنا: بھگتنا، جیسے فقرہ ("فرہنگ آصفیہ"):۔

شریف زادیاں بڑے سے بڑے خاوند کو بھرتی ہیں۔

لہٰذا ظاہر ہے کہ ہجراں کی رات بھرنی، بمعنی شب ہجر کو آنسوؤں سے بھر دینا" اور بمعنی برداشت کرنا، کاٹنا، وغیرہ برابر کی قوت رکھتے ہیں۔ "بھرن" اور "بھرنی" میں ایہام تناسب اس پر مزید ہے۔ (بھرن) پڑنا" بمعنی زور کی بارش ہونا" اور "(۲) پڑنا" بمعنی کسی مصیبت، یا مشکل، یا مجبوری کا وارد ہونا، میں ایہام صوت ہے۔ غرض کہ یہ دونوں شعر کیا ہیں، بقول میر۔ زلف سے پیچ دار ہیں ؎

ہنس ہاتھ کا پکڑنا کیا سحر ہے پیارے
پھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم کو چھو کر

یہاں یہ فیصلہ ناممکن ہے کہ "چھو کر" کے کون سے معنی کو تفوق ہے (۱) ہاتھ سے چھو کر یا (۲) منھ سے پھونک کر۔ اس پر طرہ یہ کہ ایک معنی اور بھی ممکن ہیں۔ گویا تم نے پہلے چھونے کے بعد کوئی منتر بھی پھونک دیا، کہ تمہارا ہاتھ پکڑنا سحر ہو گیا۔ یعنی اس معنی کی رو سے ہاتھ سے چھوا اور منھ سے چھو کی۔ ؎

قول آبرو کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس گلی　　　ہو کر بے قرار دیکھو آج پھر گیا

"پھر گیا" بمعنی "دوبارہ گیا" اور بمعنی "اپنے قول سے پھر گیا" بالکل مساوی قوت رکھتے ہیں۔ قول قرار کا ضلع الگ دلچسپی کا حامل ہے۔ اور ایہام تناسب کا رنگ رکھتا ہے ؎

جسے ہو زیب ذاتی اس کے تئیں نہ عیب آرائش
کرے ہے بد نما البتہ حسن ماہ کو گہنا

اس شعر میں بظاہر سادہ ایہام ہے (گہنا = زیور اور گہن لگ جانا۔) لیکن اگر "ماہ" سے "معشوق" مراد لیں تو "گہنا" بمعنی "زیور" ہو جاتا ہے۔ یعنی ایک طرح سے "زیور" اداۓ معنی ہے اور ایک طرح "گہن لگنا" اداۓ معنی ہے۔ اب یہ ایہام پیچیدہ ہو گیا۔ سادہ نہ رہا ؎

شیریں مزے سے تیرے بوسے کے مار ڈالا
قاتل ہوا ہمارا تیرے لباں کا میٹھا

یہاں "میٹھا" بمعنی "زہر" اور بمعنی "مٹھائی" دونوں برابر موثر ہیں۔ بالخصوص اگر مصرع اولیٰ میں "مار ڈالا" کے قریب معنی لیں (قتل کر دیا۔ موجب مرگ ہوا) تو "میٹھا" کا استعاراتی مفہوم "زہر" قوی ہے اور اگر "مار ڈالا" کے استعاراتی معنی لیں (بے حد اثر کیا، دل لبھا لیا، عاشق کر لیا) تو "میٹھا" کا لغوی مفہوم قوی ہے۔ اور "قاتل ہوا ہمارا" کے دونوں مفہوم (استعاراتی اور لغوی) تو برابر کی قوت رکھتے ہی ہیں۔ آخری بات یہ کہ "میٹھا" بمعنی بوسہ بھی ہے۔ اصل میں مٹھا مٹھی بالکسر ہے۔ لیکن آبرو اور ناجی دونوں کے یہاں "میٹھا" استعمال ہوا ہے۔ پلیٹس نے "میٹھا" بمعنی "بوسہ" درج کیا ہے۔ یہ معنی اتنی دور کے ہیں کہ اور لغات میں نہیں ملتے۔ یہ "میٹھا" کے تیسرے معنی ہیں اور یہ بھی پوری طرح کارگزار ہیں۔ ایہام کی تو خوبی ہی یہ ہے کہ معنی دور کے ہوں ؎

میں عبث مرتا ہوں کچھ مرنا بھی اب درکار نئیں
جی دیئے ہوتا ہے کیا جب دوستی جاتی ہوئی

اس شعر کی پیچیدگی پر پہروں سر دھنیئے تو بجا ہے۔ مختصراً ملاحظہ ہو۔

میں عبث مرتا ہوں = (۱) میں فضول جان دیتا ہوں (۲) میری عاشقی بے کار ہے (۳) میں فضول ہی اس پر عاشق ہوں۔ (۴) میں جان دینے کے لیے فضول ہی اس قدر بے چین ہوں۔

کچھ مرنا بھی اب درکار نئیں = (۱) مرنے کی اب کچھ ضرورت نہیں (۲) مرنا بھی اب کچھ کام نہ آئے گا۔

جی دیئے ہوتا ہے کیا = (۱) مرنے سے کیا فائدہ۔ (۲) عشق کرنے سے کیا حاصل۔

جب دوستی جانی ہوئی (۱) جب دوستی کو جانا ہی ہے ختم ہی ہونا ہے۔ (۲) جب جانی دوستی ہے۔ سچے دل وجان سے دوستی ہے۔ (۳) جب دوستی کو ضائع ہونا ہے۔

تعجب ہے کہ اس طرح کے شعروں کے باوجود لوگ ایہام کو بد مذاقی اور بے لطفی کا نمونہ سمجھتے ہیں۔

اب چند شعر ناجی کے دیکھتے ہیں ؛ ۔

موتی آکر لگا تھا کان اس کے
در در اس کو کہے سے گوش ہوا

یہاں ایہام میں اعلیٰ درجے کی غیر قطعیت کی جلوہ گری ہے۔

(۱) موتی معشوق کے کان سے لگ گیا تھا، (کان سے پھنس گیا تھا، کان پر عاشق ہو گیا تھا، کان پر آکر بیٹھ گیا تھا۔)

(۲) جب معشوق کو ہم نے (یا کسی نے یا لوگوں نے) "موتی! موتی!" کہہ کر متوجہ کیا (کہ تمہارے کان پر موتی ہے) تو معشوق کو خبر لگی۔ (ورنہ معشوق نشۂ حسن میں چور تھا۔ اس کو کیا پتہ لگتا۔ یا موتی اتنی آہستگی اور لطافت سے آکر چپکا تھا کہ معشوق کو خبر ہی نہ لگی تھی)

(۳) جب ہم لوگوں نے (یا کسی نے یا ہم نے) موتی سے کہا کہ "دور! دور!" (در در = دور ہو، دور ہوئے وغیرہ) تب معشوق کو معلوم ہوا کہ میرے کان پر موتی ہے۔

(۴) جب ہم لوگوں (وغیرہ) نے موتی کو ڈانٹ کر بھگایا (در در کہا) جب جا کر موتی کو تنبیہہ ہوئی۔ (گوش ہونا، تنبیہہ ہونا) ورنہ موتی نہایت شوخ تھا کہ اس کے کان سے لگ گیا تھا۔

(۵) کان سے لگنا، سرگوشی کرنا، پاس پاس رہنا، مقرب ہونا۔ (یہ سب معنی اور لغوی معنی بھی مناسب ہیں)

ناجی کا ایک اور شعر ہے ؛۔

جو کوئی اصلی ہے ٹھنڈا گرم یا قوتی سے کیوں کر ہو
نہ لاوے تاب تیرے لب کی جو نامرد ہے ذاتی

اس شعر میں بھی پیچیدہ ایہام ہے۔ بعض نکات حسب ذیل ہیں ؛۔

۱۔ اصلی = اصل (جڑ) کے اعتبار سے۔ یا حقیقی، واقعی۔

۲۔ ٹھنڈا ؛ قوت باہ سے محروم ۔ یا مرا ہوا ۔ یا بے حس ۔
۳۔ گرم ؛ شہوت اور جنسی گرمی سے بھرا ہوا ۔ یا زندہ ، متحرک ۔
۴۔ یاقوتی ؛ ایک قوت بخش دوا ؛ معشوق کے سُرخ ہونٹ ۔
۵۔ نہ لاوے تاب ؛ برداشت نہ کر سکے ۔ یا مدافعت نہ کر سکے ۔
۶۔ نامرد ؛ قوت مردی سے محروم ۔ یا بزدل ۔
۷۔ ذاتی ؛ اپنی اصل میں ۔ یا ذات کا (نامرد ۔)

"یاقوتی" کا مضمون میر نے بھی باندھا ہے ۔ لیکن پیچیدہ ایہام کے بغیر ۔

دیوان دوم ؛ اب لعل نوخطا اس کے کم بخشتے ہیں فرحت
قوت کہاں رہے ہے یاقوتی کہن میں

یہاں مضمون عیاشانہ ، لہٰذا ذرا غیر معمولی اور دلچسپ ہے ۔ "یاقوتی" میں ایہام ظاہر ہے قوت اور "یاقوتی" میں "ایہام مکتوبی" ہے (اگر ایسی کوئی چیز ہوتی ہے) لیکن معنی معمولی ہیں ۔

دیوان پنجم ؛ ڈھلتے ڈھلتے ضعف سے آئے میر سوان نے منہ پھیرا
یاقوتی سے بوسۂ لب کی جی شاید کہ سنبھل جاتا

یہاں مضمون معمولی ہے ۔ معنی کے ایک دو ہلکے پہلو ہیں اور کچھ نہیں ۔

دیوان اول ؛ بے تاب و تواں یوں میں کا ہے کو تلف ہوتا
یاقوتی ترے لب کی ملتی تو سنبھل جاتا

یہ شعر دیوان پنجم کے شعر سے بہتر ہے ، لیکن بہت بہتر نہیں ۔ معنی کے پہلو کچھ زیادہ نہیں لیکن اتنے نہیں کہ شعر کو اوسط سے زیادہ بلند قرار دیا جائے ۔ ناجی کے شعر میں "یاقوتی" کا ایہام پیچیدہ ہے ۔ پھر دوسرے ایہامی الفاظ بھی ہیں ۔ اصول بنانا مشکل ہے ، لیکن یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ میر اگر اس مضمون کو ناجی کی طرح کثرت ایہام کے ساتھ برتتے تو معنی آفرینی شاید زیادہ ہوتی ۔ ناجی کے بعض شعر اور دیکھئے ۔

روانی طبع کی دریا سی کچھ کم نہیں ناجی
بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

۱۔ پانی بھرنا ؛ پانی نکالنا ، پانی لینا یا غلام ہو جانا عاجزی کا اظہار کرنا ۔

۲۔ ہم پانی بھر لیں جو کوئی ایسی غزل کہہ کے لائے ۔ یا اگر ہم ایسی (ہماری ایسی) غزل کوئی کہہ لائے ۔

۳۔ طبیعت میں دریا کی سی روانی ہے ۔ ہم اس دریا سے پانی بھر لیں گے ۔ یا ہم بھی متمتع ہو لیں گے ۔ (ایک معنی لغوی ہیں اور ایک استعاراتی ۔ لغوی معنی میں بھی استعارہ ہے جسے لغوی معنی میں استعمال کیا گیا ہے ۔ یعنی طبع کی روانی دریا کی سی ہے ۔ طبیعت ایک دریا ہے ۔ طبیعت اگر ایک دریا ہے تو اس سے پانی بھی نکال سکتے ہیں ۔)

ناجی کا ایک اور شعر ملاحظہ ہو ے

بولا نہ گرچہ میں نے میٹھے کی کی تھی چوری
نکلا نپٹ وہ میٹھا کہتے تھے جس کو شوری

یہ شعر اس بات کی عمدہ مثال ہے کہ معمولی مضمون کے باوجود معنی آفرینی ہو سکتی ہے ۔ اور شعر زیر بحث میں یہ ایہام کا کارنامہ ہے ۔

۱۔ میٹھا = بوسہ ۔ یا میٹھا یعنی نرم مزاج شخص یا مٹھائی ۔

۲۔ میٹھا (دوسرے مصرعے میں) = نرم مزاج شخص ، یا زنانے مزاج کا زنخہ ۔

۳۔ وہ = معشوق جس کا بوسہ لیا ۔ یا خود بوسہ ۔ اگر موخر الذکر معنی لیں تو ۔

۴۔ میٹھا = شیریں اور

۵۔ شوری = نمکین (یعنی بوسہ نمکین ۔) اگر وہ = بمعنی معشوق لیں تو ۔

۶۔ شوری = شور غل کرنے والا ، جھگڑالو ، یا نمکین ۔

۷۔ "شوری" سے ذہن "شرّی" کی طرف مائل ہوتا ہے ، کیونکہ "شور شر" روزمرہ ہے ۔

ایہام کے بارے میں کتابی نقادوں کا کہنا ہے کہ "شعریت" اور "اثر" کے حق میں "زہر" ہے ۔ ظاہر ہے کہ "شعریت" اور "اثر" دونوں ہی داخلی ، شخصی اصطلاحیں ہیں جن کی تعریف ہر شخص کے نزدیک مختلف ہوگی ۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ جس شعریات کے تحت ایہام اور معنی آفرینی اور اس طرح کی صفات کو فروغ ہوا ۔ اس میں "شعریت" اور "اثر" جیسی اصطلاحیں تھیں ہی نہیں ۔ اور نہ اس طرح کی کوئی چیز ان شعرا کا مقصود ہی تھی ۔ ان لوگوں کے نزدیک یہی شعریت تھی کہ تازہ الفاظ لائے جائیں اور پرانے مضامین سے نئے معنی نکالے جائیں ۔ اور یہ مقصود کسی بھی طرح حقیر یا غیر اہم معنی سے عاری نہیں ۔ ایہام کی جو شکلیں اس کے زمانۂ عیش میں نظر آتی ہیں ، وہ آئندہ بھی باقی رہیں اور درد و سودا

میر و غالب و انیس جیسے شعرا کا تراہ امتیاز نہیں۔ مجموعی حیثیت سے دیکھیں تو آبرو، ناجی، یکرنگ، خود حاتم، اس درجے کے شاعر تھے جس درجے میں ہم ان کے بعد والوں، خان آرزو، درد، سودا، میر، غالب، ذوق، مومن، انیس، ناسخ، شاہ نصیر الدین آتش وغیرہ کو فائز دیکھتے ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ ان میں سے بعض تو بہت بڑے شاعر تھے۔ جن ہم انھیں عالی محفل میں بے تکلف بٹھا سکتے ہیں۔ لہٰذا ان کے یہاں ایہام سے جو کام لیے گئے تھے وہ ان کاموں سے زیادہ وقیع تھے جن تک آبرو، ناجی وغیرہ کی دسترس تھی۔ آبرو وغیرہ کے ہاتھ بڑے یا عمومی اہمیت کے مضامین تک شاذ ہی پہنچتے تھے۔ لہٰذا ان کی معنی آفرینی سراسر ایہام کی مرہون منت تھی۔ اور کوئی فن انھیں آتا نہیں تھا۔ لیکن بعد کے لوگوں نے ان کے تجربات اور عمل سے مزید سبق سیکھا اور ان میں جو بڑے شاعر تھے، انھوں نے اور بھی منزلیں سر کیں۔

یہ بات غلط ہے کہ ایہام گوئی کے دور فیشن کے شعرا کے یہاں ایہام ہی ایہام تھا۔ ان کے یہاں رعایت لفظی کی بہت سی شکلیں ہیں۔ ان کے علاوہ ان کے کلام میں ایہام کی وہ شکلیں بھی ہیں جنھیں کلاسیکی ماہرین شعریات طباق اور مراعات النظیر کے تحت جگہ دیتے ہیں۔ (یعنی ایہام تضاد اور ایہام تناسب) اور وہ شکلیں بھی ہیں جن کا ذکر کتابوں میں عموماً نہیں ملتا (مثلاً ایہام صوت) اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کے یہاں پیچیدہ ایہام اور مساوات معنی بھی خوب نظر آتی ہے۔ یعنی وہ ایسے الفاظ برتتے ہیں جن کے معنی دو سے زیادہ ہوتے ہیں۔ اور سب معنی کم و بیش کارآمد ہوتے ہیں۔ میں اسے پیچیدہ ایہام کہتا ہوں۔ یا پھر وہ ایسے الفاظ برتتے ہیں جن کے دونوں معنی برابر کے قوی ہوتے ہیں اور یہ فیصلہ ناممکن ہوتا ہے کہ کون سے معنی افضل ہیں، یا شاعر نے کون سے معنی مراد لیے تھے۔ میں اسے مساوات معنی کہتا ہوں۔ یہ کارنامے ایسے نہیں ہیں کہ کسی شاعر کو، یا شاعروں کے کسی گروہ کو، کسی بھی شاعری کی تاریخ میں باعزت مقام نہ دلا دیں۔ ایہام گویوں میں کم سے کم آبرو اور ناجی اور حاتم ہمارے پورے احترام کے مستحق ہیں۔

ایہام گوئی چونکہ معنی آفرینی کا ایک اہم ذریعہ تھی۔ اس لیے زمانۂ فیشن گذرنے کے بعد یہ غائب نہیں ہو گئی۔ بلکہ معنی آفرینی اور تازگی حاصل کرنے کی اور بدلیات کے ساتھ بروئے کار آتی رہی۔ بس وہ مرکزی حیثیت جو اسے پچیس تیس سال تک حاصل تھی، دوبارہ واپس نہ ملی۔ اور اس میں کوئی افسوس یا عیب یا کمزوری کی بات نہیں۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ ایہام ہماری شاعری کی زمین میں پوری طرح جاگزیں ہو گیا۔ ہمارے کتابی نقادوں اور مورخ، جن کے تصورات لسان و ادب وکٹوریائی

عہد کے نظریات کا کچا پکا ملغوبہ ہیں۔ ایہام سے اس قدر بیزار ہیں کہ وہ تاریخی حقائق کو پس پشت ڈال کر ادب پر اپنے مفروضات عائد کرتے ہیں۔ پہلے تو وہ "ایہام گوئی کی تحریک" ایجاد کرتے ہیں پھر اس تحریک کے خلاف میرزا جان جاناں شہید، یا یقین، یا کبھی کبھی دونوں کو "علم بغاوت بلند کرنے" اور "ایہام مخالف تحریک" کی سربراہی کرتے ہوئے فرض کرتے ہیں۔ اور بالآخر وہ اس "تحریک" کا "قلع قمع" ہونا بیان کرتے ہیں۔ اور خوش ہوتے ہیں کہ اردو شاعری اپنی سلامت طبع کے باعث "ایہام کے ریگ زار" سے بہت جلد نکل آئی۔

اس مفروضے کو ثابت کرنے کے لیے کہ ایہام گوئی کا "قلع قمع" ہو گیا، لوگ دو تین شعر پیش کرتے ہیں جن میں بظاہر ایہام کی برائی یا ایہام کے زوال کا ذکر ہے ؎

سوداؔ۔ یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دو رنگی
منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

دردؔ۔ از بس کہ ہم نے حرف دوئی کا اٹھا دیا
اے دردؔ اپنے وقت میں ایہام رہ گیا

میرؔ۔ کیا جانے دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میرؔ کے
کچھ ایسی طرز بھی نہیں ایہام بھی نہیں

سوداؔ کے شعر پر پہلی بات تو یہ کہنے کی ہے کہ خود اس شعر ہی میں ایہام موجود ہے (ایہام صوت، "ایہام کا ہوں میں" "میں" کا کو دبا کے پڑھنا پڑتا ہے۔ یعنی "ایہام کہوں میں نہ") تو جس شعر میں بظاہر ایہام کا استرداد ہے خود اس میں ایہام کا موجود ہونا اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعر/متکلم بظاہر انکار اور بہ باطن اقرار کر کے دلچسپ تناؤ پیدا کر رہا ہے۔ فی الحقیقت انکار نہیں کر رہا ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہ غزل مسلسل کا شعر ہے۔ اس کے ہر شعر میں شاعر/متکلم نے اپنے بارے میں طرح طرح کے دعوے کیے ہیں/بیانات دیئے ہیں۔ اگر ایہام کے انکار والے شعر کو سوداؔ کا اپنا بیان مانا جائے تو پھر اس طرح کے شعر کو بھی سوداؔ کے اپنے عقائد وسوانح حیات پر مبنی ماننا پڑے گا ؎

خدمت میں مجھے عشق کے ہے دل سے ارادت
نے معتقد کفر نہ اسلام کا ہوں میں

اور اگر یہ شعر سوداؔ کی حقیقی صورت حال بیان کر رہا ہے تو پھر ان شعروں کا کیا ہوگا ؎

سنے فکر ہے دنیا کی نہ دیں کا تلاشی
اس ہستی موہوم میں کس کام کا ہوں میں
اک روز حلال اس کو بھی میں کر کے نہ کھایا
نوکر جو خرابات میں دو جام کا ہوں میں

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں سودا کے حقیقی احوال وکوائف نہیں، بلکہ شاعرانہ مضامین ہیں ان میں سے کسی بھی شعر کو مبنی بر حقائق نہ مانے گا۔ مگر وہ شخص جو اس پوری غزل سے، اور کلاسیکی غزل کی رسومیات سے واقف نہ ہو۔

درد کے شعر کا معاملہ یہ ہے کہ اس میں بھی ایہام ہے۔ اور دلچسپ ایہام۔ ایک معنی یہ ہیں کہ ہم نے دوئی کا نام اس قدر مٹا دیا کہ ایہام بھی رہ گیا۔ یعنی پچھڑ گیا، ختم ہوگیا۔ (" رہ جانا" بمعنی "پچھڑ جانا، کسی کام سے معذور رہ جانا۔) دوسرے معنی ہیں کہ ہم نے دوئی کا نام اس قدر مٹا دیا کہ سوائے ایہام کے اور کہیں بھی دوئی باقی نہ رہی۔ لہٰذا جس شعر میں خود ہی ایہام ہو۔ اسے ایہام کے رد میں شاید نہیں لا سکتے۔ "اے درد اپنے وقت میں" کا فقرہ موخرالذکر معنی کے بارے میں یہ قیاس قائم کرتا ہے کہ وہی مدعا لے شاعر بھی تھا۔ (اے درد، ہم نے سارے زمانے سے دوئی کی بات ختم کردی۔ اب ہمارے زمانے میں، یا عہد شاعری میں، یا جس زمانے کے شیخ ہم ہیں اس میں دوئی کے نام پر صرف ایہام رہ گیا۔)

اب رہا میر کا شعر تو وہ صاف صاف ایہام کی ثنا میں ہے۔ تجاہل عارفانہ کے ساتھ سامع / متکلم پوچھتا ہے کہ جب میر کے شعروں میں کوئی خاص طرز نہیں اور ایہام بھی نہیں تو اس کے شعر دل کو کیوں کھینچتے ہیں؟ یعنی دل کو کھینچنے والے شعر وہ ہوتے ہیں جن میں کوئی خاص طرز ہو، یا ایہام ہو۔ (اس کے بالمقابل آج کے کتابی نقادوں کا بیان رکھیے کہ شعریت اور اثر کے لیے ایہام سم قاتل ہے۔ میر کے شعر سے تو معلوم ہوتا ہے کہ ایہام والا شعر دل کو کھینچتا ہے۔) لہٰذا ان اشعار کو ایہام کے رد میں نہیں پیش کر سکتے۔ اور اگر میر کے شعر کے معنی یہ ہیں کہ میر کے یہاں ایہام نہیں تو پھر یہ معنی بھی ہیں کہ ان کے یہاں کوئی طرز بھی نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ بات غلط ہے۔

اصل بات دیکھنے کی یہ ہے کہ میر، سودا، درد، غالب، انیس وغیرہ بڑے شعرا نے ایہام استعمال کیا ہے کہ نہیں؟ اور کیا ایہام گوئی کا فیشن ختم ہونے کے بعد بھی ہمارے شعرا ایہام کو بکار لاتے رہے؟ دونوں سوالوں کا جواب ہاں میں ہے۔ چونکہ عام طور پر مشہور ہے کہ

ایہام اتنی قابل اعتراض" اور" غیر شاعرانہ" چیز ہے کہ میر، غالب، انیس، درد جیسے "سنجیدہ" شعرا نے اسے ہاتھ بھی نہ لگایا۔ اس لیے خوف طوالت کے باوجود میں ان لوگوں کے یہاں سے کچھ مثالیں پیش کرنے کی اجازت چاہتا ہوں۔ ملحوظ رہے کہ ان مثالوں میں ایہام کی وہ قسمیں نہ ہوں گی جن کا ذکر شمس الدین فقیر اور صہبائی وغیرہ نے الگ صنعت کے طور پر کیا ہے۔ (مثلاً ایہام تضاد وغیرہ) ان کا ذکر میں "رعایت" کے زیر عنوان کروں گا۔ فی الحال صرف مندرجہ ذیل طرح کی مثالیں حاضر کرتا ہوں:۔

(۱) خالص ایہام۔ یعنی وہ ایہام جو کتابوں میں ایہام کے نام سے مذکور ہے۔ اور جس کی شرط یہ ہے کہ کسی لفظ کے دو معنی ہوں۔ ایک معنی دور کے اور ایک قریب کے۔ اور شاعر نے دور کے معنی مراد لیے ہوں۔

(۲) پیچیدہ ایہام:۔ جہاں ایک لفظ کے دو سے زیادہ معنی ہوں۔ اور تمام معنی کم و بیش مفید مطلب ہوں۔ و عام اس سے کہ شاعر نے کون سے معنی مراد لیے تھے۔ ظاہر ہے کہ کم و بیش مفید مطلب "ہونے کا مطلب یہ ہے کہ سب معنی برابر کے قوی نہ ہوں گے۔

(۳) مساوات معنی:۔ جہاں ایک لفظ کے دو معنی ہوں۔ ایک دور کے اور ایک قریب کے، لیکن دونوں معنی برابر کے قوی ہوں اور یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو کہ شاعر نے کون سے معنی مراد لیے تھے

اب مثالیں ملاحظہ ہوں۔

سودا:۔ خط کے آنے پر بھی وہ طفل نہیں ہو سینہ صاف
گرد سے ہوتا تو ہے یارب ہر اک آئینہ صاف

"سینہ" کے قریبی معنی ہیں Chest اور دور کے معنی ہیں "دل"۔ "سینہ صاف ہو ملنا" یعنی "دل صاف کر کے ملنا" یہ معنی بعید ہیں اور یہی مراد شاعر ہیں ؎

رشتہ نہ ہو صنم کی جو الفت کا ہاتھ میں
گردن میں برہمن رکھے زنار کب تلک

"رشتہ" کے قریبی معنی ہیں "تعلق" Relation وغیرہ۔ دور کے معنی ہیں "دھاگا" اور وہی مراد ہیں یعنی استعاراتی طور پر صنم کی محبت کو دھاگے سے تعبیر کیا۔ جو برہمن کے ہاتھ کو باندھے ہوئے ہے۔ ایسے ہی استعاروں کے بارے میں امام جرجانی کہتے ہیں کہ ان کو لغوی معنی کے سوا سمجھنا محال ہے۔ ؎

آپ سا مجھ کو تو زاہد نہ سمجھ کور سواد
خط خوباں سے پڑھا ہوں میں خط جام تلک

یہاں "خط خوباں" اور "خط جام" کے استعاراتی، محاوراتی معنی قریب تر ہیں۔ خط خوباں، معشوقوں کے چہرے پر سبزہ، اور خط جام، وہ لکیر جو پیالے پر بناتے ہیں کہ شراب یہاں تک بھری جائے۔ شاعر نے دونوں جگہ "خط" کو بمعنی "تحریر" لیا ہے۔
سیاق و سباق کے اعتبار سے یہ دور کے معنی ہیں۔ بعینہٖ یہی ترکیب میر طاہر وحید نے درج ذیل شعر میں اختیار کی ہے۔

امروز باتو دعوی دل چوں کند وحید
روزے کہ دادہ بود خطے درمیاں نہ بود

لیکن یہاں "خط" کے دونوں معنی مساوی طور پر قوی ہیں۔

واہ وا بے تماکو والے کے
دے ہے لوزہا ہمیں دکھا کر گال

"لوزہا" ایک قسم کا تماکو۔ "گال" کے قریبی معنی ہیں "رخسار" اور دور کے معنی ہیں "ایک قسم کا چبانے والا تماکو"۔ یہاں بعید معنی مقدم کہے جا سکتے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ دونوں برابر کے قوی تھے ہیں۔ خاص کر جب "گال" تماکو کی اس صفت کو دھیان میں رکھیں کہ یہ چبانے کا تماکو ہے۔ اور معشوق کا گال کاٹنا بھی ایک مضمون ہے۔ میر، دیوان سوم

کیا تم کو پیار سے وہ اے میر منہ لگا دے
پہلے ہی چومے تم تو کاٹو ہو گال اس کا

یگانہ نے میر سے لے کر مضمون بنایا

پہلے ہی چومے گال کاٹ لیا
ابتدا یہ تو انتہا کیا ہے

سودا کا ایک شعر اور ملاحظہ ہو۔

گھر کا گھر بیچ کے خرچ مئے ناب میں ڈال
زاہد اسباب جہاں کچھ نہیں دے آب میں ڈال

حافظ سے مضمون لیا ہے لیکن بڑے طنطنے سے نبھایا ہے۔ ایہام لفظ "آب" میں ہے

اس کے قریبی معنی تو معلوم ہے کہ "پانی" ہیں۔ لیکن بعید معنی "شراب" ہیں۔ اور یہی مقصود بھی ہیں۔ لیکن اس خوبی سے کہ قریبی معنی کا بھی لطف باقی رہتا ہے۔ "آب" بمعنی "شراب" کے لیے ملاحظہ ہو۔ ناسخ ؎

آب حیات بن گئی ناسخ شراب صاف
تو اس نے جام آب سے لپٹے لگائے ہونٹ

میر کے یہاں ایہام کی بعض مثالیں گزر چکی ہیں۔ ایک دو شعر مزید پیش کر کے اتمام حجت کرتا ہوں۔ ؎

گوش دیوار تک تو جا نالے
اس میں گل کو بھی کان ہوتے ہیں

(دیوان اوّل)

"کان ہونا" بمعنی "با گوش ہونا" یہ قریبی معنی ہیں اور مناسبت یہ ہے کہ پھول کے کان فرض کیے جاتے ہیں۔ بعید معنی ہیں۔ "خبردار ہونا، متنبہ ہونا" اور یہی مراد شاعر ہیں۔ ؎

خانہ آبادی ہیں بھی یوں دل کی یولب آرزو
جیسے جلوے سے ترے گھر آرسی کا بھر گیا

(دیوان چہارم)

"آرسی" نگینے وغیرہ کو جس چوکھٹے یا حلقے میں جڑتے ہیں، اسے "خانہ" کہتے ہیں۔ "خانہ" کو اردو میں "گھر" کہتے ہیں۔ بمعنی رہنے کی جگہ۔ شاعر نے "خانہ" بمعنی "فریم" چوکھٹا کا ترجمہ "گھر" کیا۔ یعنی اس نے "گھر" کے بعید معنی مراد لیے۔ مصرع اولیٰ میں خانۂ آبادی کہہ کر قرینہ بھی ڈال دیا کہ "گھر" سے مراد "خانہ" ہے۔ خالص ایہام کی بہترین شکل ہے۔ غور کریں کہ یہاں بھی مضمون معمولی ہے۔ لیکن اس میں آرسی کے خانے کا پیکر ڈال کر اور لفظ "گھر" کو بطریق ایہام برت کر غیر معمولی شعر بنا دیا۔

درد ؎

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

"مسیحائی" کے دو معنی ہیں۔ مردے کو زندہ کرنا اور بیمار کو اچھا کرنا۔ اسی طرح "مرنا" کے کئی معنی ہیں۔ جاں بحق تسلیم ہونا، عاشق ہونا، رنج اٹھانا وغیرہ۔ مصرع اولیٰ میں مسیحائی کے بعید معنی (بیمار کو

اچھا کرنا) اور مصرع ثانی میں "مرنا" کے بعید معنی (رنج اٹھانا) دوسرے معنی پر سبقت رکھتے ہیں۔ لیکن "مرنا" بمعنی "جان دینا" اور "مسیحائی" بمعنی "مردے کو زندہ کرنا" بھی اتنے قوی معنی ہیں کہ ان سے صرف نظر ممکن نہیں ہے

عاشق بیدل ترا یاں تک تو جی سے سیر تھا
زندگی کا اس کو جو دم تھا دم شمشیر تھا

"دم" کے قریبی معنی ہیں "سانس"۔ اسی سے معنی نکلے "فرصت"۔ ان سے دور تر معنی ہیں "(تلوار وغیرہ کی) دھار"۔ پہلے "دم" میں "سانس" اور "فرصت" دونوں معنی ہیں۔ (بلکہ پورا شعر ہی معنی سے بھرا ہوا ہے۔ لیکن یہاں صرف ایہام سے بحث ہے) اور دوسرے دم میں "تلوار کی دھار" کے معنی ہیں، اور وہی یہاں مناسب ہیں۔ سے

کام یاں جس نے جو کر ٹھہرایا
جب تلک ہووے آپ ہی کام آیا

مصرع اولیٰ میں "کام" بمعنی "کار" قریبی معنی ہیں، اور کام بمعنی "مقصود" دور کے معنی ہیں۔ دور ہی کے معنی مراد ہیں۔ لیکن کام "بمعنی" "کار" بھی اس قدر مناسب ہے کہ اس سے صرف نظر نہیں کر سکتے۔ "کام آیا" کے قریبی معنی ہیں "بکار آیا، مفید ہوا"۔ یہ معنی مراد نہیں۔ اس کے معنی بعید ہیں "موت کے گھاٹ اترا" اور یہی معنی مراد ہیں۔ "کام" اور "کام آیا" میں ایہام تناسب الگ ہے

غالب :-

غالب کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ ایہام ان کی شاعری کے رگ وپے میں جولاں ہے سے

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

"جلتا ہوں" کے قریبی معنی ہیں "می سوزم" اور بعید معنی ہیں "پیچ وتاب میں مبتلا ہوں، خشم و رنج میں ہوں"۔ یہاں بعید معنی مطلوب شاعر ہیں، لیکن قریبی معنی بالکل بے کار نہیں سے

دل مرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا
آتش خاموش کے مانند گویا جل گیا

"گویا" کے معنی ہیں "بولنے والا" اور دور کے معنی ہیں "جیسے"۔ دور کے معنی مطلوب شاعر ہیں۔ لیکن "آتش خاموش" اور "گویا" میں ایہام تناسب اور ایہام تضاد بھی موجود ہیں۔ اس

طرح ایہام میں پیچیدگی پیدا ہو گئی ہے ؎

شعلے سے نہ ہوتی ہوس شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

"جلا ہے" کے قریبی معنی ہیں سوختہ" اور دور کے معنی ہیں "پیچ و تاب میں ہے، خشم و رنج میں ہے" وغیرہ۔ یہی معنی یہاں مراد ہیں۔ "افسردگی" کے قریبی معنی ہیں "رنجیدگی" اور دور کے معنی ہیں "ٹھنڈا ہونا" یعنی "آگ کا بجھا ہوا ہونا" لہٰذا "بے رونق ہونا" اور یہی معنی مراد ہیں ؎

ہے تماشا گاہ سوز تازہ ہر یک عضو تن
جوں چراغاں دوالی صف بہ صف جلتا ہوں میں

"سوز" کے معنی ہیں "جلن، تکلیف، درد" کے اعتبار سے مصرع ثانی کے "جلتا ہوں میں" کا مفہوم ہوا "سراپا درد ہوں" یہ معنی بعید ہیں، لیکن ان کا قرینہ مصرع اولیٰ میں موجود ہے۔ میں نے سب مثالیں "جلنا" کی نکالی ہیں تاکہ آپ کو اندازہ ہو سکے کہ ایہام کا کوئی ایسا موقع شاذ ہی غالب ہاتھ سے دیتے ہوں جہاں معنی یا پیکر کا نیا انداز ممکن ہو۔ شعر زیر بحث میں دیوالی کے چراغاں کا مضمون عاشق کے درد و تعب کے مضمون کے ساتھ ایہام کے باعث یک جا ہو سکا۔

اب میر انیس سے بعض مثالیں دیکھئے۔ یہ سب مثالیں صرف ایک مرثیے ع جب دن میں سربلند علی کا علم ہوا سے لی گئی ہیں ؎

ہر لہر آب دار تھی کوثر کی موج سے
طوبیٰ بھی دب گیا تھا پھریرے کے اوج سے

"لہر" کے قریبی معنی "پانی کی موج" ہیں۔ مصرعے میں "آب" اور "کوثر کی موج" کی وجہ سے اول نظر میں گمان ہوتا ہے کہ مصرع کے معنی ہیں، پانی کی ہر موج میں کوثر کی موج کے باعث سیرابی تھی لیکن لہر سے یہاں "علم کا لہرانا" مراد لیا ہے۔ اسی طرح "آب دار" سے مراد "پانی کی حامل" نہیں بلکہ "روشن، چمک دار، شفاف، وغیرہ ہے، جو اس سیاق و سباق میں دور کے معنی ہیں۔ چنانچہ مصرعے کے معنی ہوئے "علم کی ہر لہراہٹ میں وہ چمک اور روشنی تھی جو کوثر کی موجوں میں بھی نہیں" یہ لہر، آب، کوثر، موج میں ایہام تناسب مستزاد ہے ؎

الٹو پرّوں کو صفوں کو بچھا کے آؤ
ساحل کے پاس خون کا دریا بہا کے آؤ

"صف بچھانا" کے قریبی معنی ہیں "لوگوں کو قطار میں بٹھانا، دسترخوان بچھانا، فرش یا لمبی چٹائی وغیرہ بچھانا۔" یہاں اس کے بعید معنی "سپاہیوں یا لوگوں کی صفوں کو گرا کر انھیں اس طرح لٹا دینا گویا صف بچھا دی گئی ہو" بروئے کار لائے گئے ہیں۔ پھر صف ماتم بچھانا / بچھنا" کی طرف بھی اشارہ موجود ہے۔ ؎

ہوتا تھا اس کے ڈر سے غزالوں کا حال غیر
رن میں سپاہ شر اسے روکے تو یہ بخیر

"بخیر" کے لغوی معنی ہیں "خوبی کے ساتھ، بھلائی کے ساتھ" وغیرہ۔ محاورے میں اسے "ناممکن" یا "نہیں" کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ معنی بعید بلکہ بہت بعید ہیں۔ لیکن شاعر نے لفظ "بخیر" انھیں معنوں میں استعمال کیا ہے، اور "سپاہ شر" لکھ کر ایہام تضاد بھی پیدا کیا ہے۔ اور شک کو مکمل کر دیا ہے کہ "بخیر" کہیں اپنے لغوی معنی میں تو نہیں۔ ؎

گرمائے رخش کو جو حرارت کسی میں ہو
آئے جو حرب ضرب کی قدرت کسی میں ہو

"گرمانا" کے اولین معنی ہیں "گرم کرنا"۔ اس کے بعید معنی بہت سے ہیں مثلاً جوش میں آنا / لانا۔ اسی طرح ایک بعید معنی ہیں "گھوڑے کو تیز رفتاری سے دوڑانا۔ یا گھوڑے کا تیز رفتاری سے دوڑنا۔" پرانے زمانے میں جب پہلوان ایک ایک کر کے جنگ مجردہ کے لیے نکلتا تھا تو پہلے گھوڑے یا گرگدن یعنی گینڈے (داستانوں میں اکثر گینڈا پہلوانوں کی سواری بنتا ہے۔) کو خوب دوڑا کر شہسواری کے رنگ دکھا کر خود گرم ہوتا تھا۔ اور اپنی سواری کو گرماتا تھا۔ اسے "میدان کا سرا پا دکھانا" کہتے تھے۔ "گرمانا" سے یہاں یہی مراد ہے۔ شاعر نے لفظ "حرارت" رکھ کر ایہام کو مکمل کر دیا ہے۔ یعنی یہاں بھی جو معنی بعید مقصود ہیں، ان کی طرف ذہن منتقل ہونے میں دیر لگتی ہے۔ ؎

خوں بھی اسے حلال دیت بھی معاف تھی
کاٹا تھا سو گلوں کو مگر پاک صاف تھی

"پاک صاف" کے اولین معنی ہیں "جو نجس نہ ہو۔" چونکہ خون لگنے سے چیزیں نجس ہو جاتی ہیں۔ اس لیے بادی النظر میں یہی محسوس ہوتا ہے کہ حضرت عباس علم دار نے اتنی صفائی سے گلے کاٹے کہ تلوار پر خون کا نشان تک نہ تھا۔ لیکن یہاں "پاک صاف" بمعنی "بے گناہ، جس پر کوئی جرم عائد نہ ہو" کے بعید معنی میں ہے۔ شاعر نے مصرع اولیٰ میں قرینہ بھی بیان کر دیا ہے

کر اسے خون کرنا حلال تھا۔ اور خون بہا کی حد بھی اس پر جاری نہ ہو سکتی تھی۔ اس لیے وہ گناہ اور جرم سے پاک صاف تھی۔

میں نے یہ مثالیں صرف ایک مرثیے کے چند اجزا کو سرسری دیکھ کر نکالی ہیں۔ لیکن ان سے یہ بات تو صاف ہو جاتی ہے کہ میر انیس کو ایہام سے کوئی بیر نہ تھا۔ بعض اوقات تو بکائیہ مقامات پر بھی وہ اعلیٰ درجے کا ایہام یا رعایت برت دیتے ہیں۔ کلاسیکی شعرا میں کوئی ایسا نہیں جس کے یہاں ایہام موجود نہ ہو۔ جدید عہد میں بھی اس کا رواج ان شعرا تک باقی رہا جنھوں نے کلاسیکی اساتذہ سے براہ راست فیض حاصل کیا تھا۔ مثلاً ریاض خیر آبادی (۱۸۵۳ء تا ۱۹۳۴ء) امیر مینائی کے شاگرد تھے۔ اور خود امیر مینائی شاگرد تھے مظفر علی امیر کے، جو مصحفی کے ارشد تلامذہ میں تھے۔ ریاض پر جدید (یعنی حالی اور آزاد) لوگوں کا رنگ تھوڑا بہت چڑھا ضرور، لیکن بحیثیت مجموعی ان کا کلام پرانے لوگوں کے کلام میں کھپ جاتا ہے۔ ریاض کے یہاں ایہام بہت نہیں ہے۔ (حالی ایک طرف اور حسرت موہانی ایک طرف، دونوں میں اللہ واسطے کا بیر تھا، لیکن ایہام اور رعایت کے دونوں خلاف تھے، اور ریاض کی پختگی کے زمانے میں دونوں کا طوطی خوب بول رہا تھا۔) لیکن اتنا ہے کہ مشاق پڑھنے والا اسے دیکھ لیتا ہے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں۔ ؎

عمر بھر کاتب اعمال فرشتے ہی رہے
پاکے صحبت بھی نہ آیا انھیں انسان ہونا

"انسان ہونا" کے قریب معنی "انسانیت کے طور طریقے اختیار کرنا" اور بعید معنی "بشر ہونا" ہیں۔ بعید معنی ہی مقصود ہیں۔ لیکن معنی قریب بھی بہت قوی ہیں۔ ؎

بھول جائیں گے خدائی کا مزا میرے بعد
یاد آئے گا بتوں کو بھی خدا میرے بعد

"خدائی" کے معنی قریب ہیں "خدا ہونا، خدا کی طرح بیوہار کرنا، خدا کی حکومت" وغیرہ۔ بعید معنی ہیں "غرور، گھمنڈ، عاشق سے متکبرانہ برتاؤ" وغیرہ۔ یہی معنی مقصود ہیں۔ مصرع ثانی میں "خدا یاد آنا" کے لغوی معنی ہیں "خدا کی یاد آنا"، اور دور کے معنی ہیں "مصیبت سے تنگ ہونا، پریشانی میں پڑنا، ہلکان ہونا" وغیرہ۔ یہی معنی مقصود شاعر ہیں۔ ؎

وہ کیوں بتائے ہم کو دل گم شدہ کا حال
پوچھیں جناب خضر تو رستہ بتائے زلف

"رستہ بتانا" کے قریب معنی واضح ہیں۔ اس کے معنی بعید ہیں "دھوکا دینا" اور یہی مراد شاعر ہے۔ مصرع اولیٰ میں ایہام کا قرینہ بھی ہے اور نہیں بھی۔

ایہام کو معنی آفرینی کی راہ میں استعمال کرنے والے شعرا نے یہ بھی محسوس کیا ہوگا کہ اردو میں نہ صرف کثیر المعنی الفاظ بہت ہیں، بلکہ ایسے الفاظ بھی بہت ہیں جن کے درمیان بظاہر معنی کا علاقہ ہے اور یہ بات بھی الفاظ کی فطری کثیر المعنویت کے باعث ہے۔ لہٰذا اگر ایسا کلام بنایا جائے جس میں معنی کا آپس میں بظاہر علاقہ رکھنے والے الفاظ ہوں تو معنی آفرینی تو نہ ہوگی لیکن معنی کے رشتوں کے التباس کے باعث ایک طرح کا ایہام تو پیدا ہی ہوگا۔ اور جب الفاظ اپنے لغوی، معنوی، استعاراتی، نحوی وغیرہ رشتوں کے علاوہ اور کسی اور رشتے میں منسلک نظر آئیں گے تو حسن کلام میں بھی اضافہ ہوگا۔ اور ممکن ہے کہ معنی میں کسی نئی جہت یا سطح کا امکان پیدا ہو جائے۔ اس سارے عمل کو کلام میں رعایت پیدا کرنے کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ یعنی ایسے الفاظ کا استعمال جن کے درمیان بظاہر معنی کا علاقہ ہو۔ دوسرے الفاظ میں، الفاظ کا استعمال ایک دوسرے کی رعایت کے ساتھ ہو۔ اور یہ رعایت ہر طرح کی ہو سکتی ہے۔ بشرطیکہ معنوی نہ ہو۔ ایہام گو شعرا نے اردو میں رعایت کے کثرت سے استعمال کی بنیاد ڈالی۔ چنانچہ آبرو اور ناجی کو تذکرہ نگاروں نے ایہام کے ساتھ ساتھ رعایت کا دلدادہ بتایا ہے۔

رعایت کثیر الاطلاق اصطلاح ہے۔ بہت سی صنعتیں، خاص کر ایہام تضاد، ایہام تناسب، ایہام صوت، مراعات النظیر اور لف و نشر کی بعض صورتیں، ضلع جگت، یہ سب رعایت کی جھولی میں ہیں۔ اور ان کے علاوہ بھی الفاظ کی وہ تمام مناسبتیں جو معنوی علاقے کا التباس پیدا کریں، رعایت کے تحت آتی ہیں۔ رعایت کی بنیادی شرط یہ ہے کہ دو لفظوں یا فقروں میں بظاہر معنی کا علاقہ ہو، رعایت کی وجہ سے ہمیشہ کلام میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ اس کی بعض وجوہ مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ الفاظ کے معنوی امکانات روشن ہوتے ہیں، اور بعض اوقات کلام کے معنی میں اضافہ بھی ہوتا ہے۔

۲۔ کلام میں تازگی پیدا ہوتی ہے یعنی فرسودہ بات کو دلچسپ طریقے سے کہہ سکتے ہیں۔

۳۔ کلام میں خوش طبعی، ظرافت کی چاشنی اور حاضر جوابی کے عناصر پیدا ہوتے ہیں۔

۴۔ اس بات کا خیال کہ یہ معنوی علاقہ جو کلام میں بظاہر نظر آرہا ہے کہیں واقعی ہو نہ ہو، پڑھنے / سننے والے کی توجہ کو کلام پر منعطف رکھتا ہے۔ اس طرح قرات / سماعت میں داخلی تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ اور توقعات کا سلسلہ دراز ہوتا چلتا ہے۔

۵۔ بہت سے معنوی علاقے اور روابط فوری طور پر نہیں دکھائی دیتے۔ لہٰذا جب بعد میں وہ نظر آجاتے ہیں تو دریافت اور انکشاف کا لطف مزید ہوتا ہے۔

۶۔ بہت سے معنوی علاقے اور روابط کسی غیر متعلق یا کم متعلق معنی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ وہ معنی سمجھ میں آجائیں تو کلام میں نئی طرح کی تہ کا احساس ہوتا ہے۔

ان سب باتوں کو میں مثالوں سے واضح کروں گا۔ اس سے پہلے میں یہ واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ ولی سے لے کر کلاسیکی دور کے اختتام تک اردو کے ہر شاعر نے اپنی استطاعت اور صلاحیت بھر رعایت کو برتا ہے۔ جو شخص رعایت کو نہیں سمجھتا وہ ہماری کلاسیکی شاعری کی مکمل لطف اندوزی کی اہلیت نہیں رکھتا۔ اور جس شخص کو رعایت میں لطف نہیں آتا، اسے کلاسیکی اردو شاعری پڑھنا پڑھانا چھوڑ کر کوئی اور دھندا کرنا چاہیئے۔ بات یہ ہے کہ ہمارے کلاسیکی شاعروں کو یہ بات بخوبی معلوم تھی کہ شاعری بند گلے کا کوٹ پہن کر جوتوں کو چمکا کر، ہاتھ میں چھڑی لے کر چوراہے پر مارچ کرنے کا نام نہیں ہے۔ وہ شاعری کو انسانی انسانیاتی کارگزاری سمجھتے تھے۔ اور لطف انگیزی، لطف اندوزی، حسن اور تازگی کی تخلیق، ان کے نزدیک شاعری کا مقصد بھی تھی اور تفاعل بھی۔ میر نے اس بات کو خوب واضح کیا ہے دیوان اوّل ہی میں ہے ؎

کچھ ہو اے مرغ چمن لطف نہ جاوے اس سے
نوحہ یا نالہ ہر اک بات کا انداز ہے ایک

آج کل کے طبائع، جن کو سو برس کی افادیت پرستانہ تربیت نے ہر چیز کا اقتصادی (یا کچھ بھی کہیں) مقصد اور مصرف ہی پوچھنا سکھایا ہے۔ رعایت کے بارے میں کہیں گے کہ چونکہ اس سے معنی میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا، چونکہ اس کے ذریعہ ہمیں کائنات کے بارے میں کوئی حقائق نہیں معلوم ہوتے...... وغیرہ، لہٰذا رعایت محض "لفظی بازی گری" (وغیرہ وغیرہ) ہے اور اس سے اگر شاعری کو نقصان نہیں تو کوئی فائدہ بھی نہیں۔ ہم لوگ سمجھتے ہیں کہ ہمارا یہ فیصلہ "سچی شاعری کے اصولوں" پر مبنی قرار دیا جائے گا۔ حالانکہ یہ فیصلہ، اور اس طرح

کے تمام فیصلے جن میں شاعری کا مصرف اس کی افادیت کی تعیین قدر کرتا ہے، دراصل جیریمی بینتھم Jeremy Bentham کے اس اصول پر مبنی ہیں کہ "اگر اسے معجون نہ کھا سکیں تو بلبل کا مصرف کیا ہے؟ اور اگر گلاب کا عطر کھینچ کر اسے پچاس شلنگ فی قطرہ فروخت نہ کر سکیں تو گلاب کی افادیت کیا ہے؟"

ویسے یہ کہنا غلط ہے کہ رعایت ہمیں کائنات کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔ رعایت ہمیں زبان اور اس کے امکانات، اس کی رنگا رنگیوں، اس کی نزاکتوں کے بارے میں بہت کچھ بتاتی ہے۔ اور زبان بہرحال ہماری کائنات کا بہت اہم حصہ ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ چونکہ کائنات کے بارے میں بیانات صرف زبان کے ذریعہ ممکن ہیں۔ لہٰذا اگر زبان نہیں تو کائنات بھی نہیں۔ ایسی صورت میں زبان کے کسی بھی مظہر، اور خاص کر رعایت جیسے مظہر سے صرف نظر کرنا عقل مندی نہیں۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ ولی سے لے کر کلاسیکی دور کے اختتام تک ہمارے ہر شاعر نے رعایت کو خوب برتا ہے۔ کلاسیکی دور کا زوال ۱۸۵۷ء سے شروع ہوتا ہے اور کلاسیکی دور کا اختتام میرے خیال میں ۱۹۱۲ء میں ہوتا ہے۔ کیونکہ اس وقت تک ایک دو کو چھوڑ کر وہ تمام شعرا ختم ہو چکے تھے جن کی تربیت ۱۸۵۷ء تک کم و بیش مکمل ہو چکی تھی۔ چونکہ یہ ممکن نہیں ہے کہ میں تمام کلاسیکی شعرا بلکہ تمام بڑے کلاسیکی شعرا کے یہاں رعایت کی کارفرمائی کے نمونے دکھاؤں لہٰذا جہاں جہاں سے یاد آئے گا، یا دورانِ تحریر تو نظر پڑے گا وہیں سے مثالیں حاضر کروں گا۔ مثالیں زیادہ تر اُن شعرا کے یہاں سے ہوں گی جن کے بارے میں "دہلوی" یا صاف سادہ، سلیس، تصنع سے پاک، اسلوب کا مفروضہ ہمارے نقادوں نے عام کیا ہے۔ آغاز بہرحال ولی اور سراج کی چند مثالوں سے ہوگا۔

ولی:-
نہ جا انکھیاں میں آ مجھ دل میں اے شوخ
کہ نئیں خلوت میں دل کی خوف مردم

"مردم" کے ایک معنی "آنکھ کی پتلی" ہیں۔ لہٰذا انکھیاں اور مردم میں رعایت ہے۔

آرزو دل میں یہی ہے وقت مرنے کے اے ولی
سرو قد کو دیکھ سیر عالم بالا کروں

"بالا" کے ایک معنی "قد" ہیں۔ لہٰذا بالا اور قد میں رعایت ہے۔

محبث غافل ہو اب ہے گا فکر کر پیو کے پانے کا
صفا کر آرسی دل کی سکندر ہو زمانے کا

سکندر کو آئینے کا موجد قرار دیتے ہیں۔ آرسی چھوٹا سا آئینہ ہے۔ اس کی رعایت سے سکندر کہا۔ رعایت اگلے شعر میں کسی اور پہلو سے ہے۔ ؎

سجن ہے لبس کہ تیرے حسن عالم گیر کی شہرت
سکندر کوں ہوئی حاصل مثال آرسی حیرت

"سکندر" میں تھوڑا سا معنوی علاقہ ہے، لیکن ناگزیر نہیں۔ ؎

گلزار تجھ جمال کا گلشن میں دیکھ کر   قرباں ہے عندلیب ہزاراں ہزار آج
بلبلاں ہر طرف سوں اٹھ دوڑیں   دیکھنے کو اسے ہزار ہزار

عندلیب اور ہزار دونوں کے معنی بلبل ہیں۔ لیکن "ہزار" یہاں کسی اور معنی میں ہے۔ "سال" بمعنی "خلش" کے ساتھ یہ دلچسپ رعایتیں دیکھیں۔ ؎

ہے اس کے حق میں ہر شب مانند روز محشر
جس کو فراق جاناں سینے کا سال ہوگا

آ اے مہ دو ہفتہ مرے پاس ایک روز
ہر آن تجھ فراق کی سینے پہ سال ہے

اب دیکھئے میرؔ نے اس رعایت کے چھوٹے سے چمن میں کیا کیا نیرنگیاں کی ہیں۔ ؎

دیوان اوّل: چھاتی سے ایک بار لگاتا جو وہ تو میرؔ
برسوں یہ زخم سینے کا ہم کو نہ سالتا

اس شعر کے معنوی پہلوؤں کے لیے "شعر شور انگیز" جلد اوّل ملاحظہ ہو۔ فی الحال یہ دیکھئے کہ میرؔ نے ولی سے آگے بڑھ کر "برسوں" اور "سال" کی رعایت باندھی ہے۔ ؎

دیوان دوم: تجھ روے خوے فشاں سے انجم ہی کیا خجل ہیں
ہے آفتاب کو بھی اے ماہ سال تیرا

اب "انجم، آفتاب، ماہ" کی مراعات النظیر، اور "ماہ" کے ایہام کے برستزاد، "ماہ" اور "سال" کی رعایت ہے۔ بتائیے اب آنکھ چکا چوند نہ ہو تو کیا ہو۔ معنوی تفصیلات کے لیے "شعر شور انگیز" جلد اوّل ملاحظہ ہو۔ "چاند"، "مہینہ" اور "ماہ" کی رعایتیں میرؔ کے معاصر محمد امان نثار

کے شعر میں یوں ہیں۔ ؂

گو عید کو نہ آئے تو بعد عید ملیئے
اے رشک ماہ خالی جاتا ہے یہ مہینہ

"خالی" ایک مہینے کا نام بھی ہے۔ اس رعایت کا فائدہ محمد امان نثار کی دیکھا دیکھی سید محمد خاں رند نے یوں اٹھایا ؂

اس مہینے میں بھی مر رو سے رہا پہلو تہی
عید کا بھی چاند خالی کا مہینہ ہو گیا

ظاہر ہے کہ ماہ اور سال کو یکجا کر کے میر نے سامع رفتاری کے لیے استعجاب آمیز دریافت کا جو پہلو رکھا ہے وہ نثار اور رند کے یہاں نہیں ہے۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ جہاں معنی کا بہت زیادہ موقعہ نہ بھی ہو تو بڑا شاعر کچھ نہ کچھ قدر مزید Surplus Value پیدا کر دیتا ہے۔ اور بقول ٹاڈاراف Todorov علامتی بیان اسی بیان کو کہتے ہیں جہاں کسی قسم کے معنی کی قدر اضافی ہو اور بیان بالواسطہ ہو۔ لہٰذا ہم لوگ، جو رعایت کو نظر تحقیر سے دیکھنے کے عادی ہو گئے ہیں، اس بات پر ضرور غور کریں کہ کیا مندرجہ بالا اشعار میں رعایت کی بنا پر کثرت معنی کی جھلک نہیں آئی ہے؟ اور زبان کے نئے امکانات کے روشن ہونے کا لطف مستزاد ہے سراج ؎

ہے دل میں گل رخوں کے لوئے دو رنگ وضعی
ہرگز نشہ دغا کا نئیں ان گلابیوں میں

"گلابی" یعنی شراب کی بوتل۔ لیکن "گل رخوں" کی رعایت کے باعث گمان گذرتا ہے کہ اس کا تعلق "گلابی رنگ والوں" سے ہے۔ اسے ایہام تناسب بھی کہہ سکتے ہیں۔ ؂

خیابان جگر میں داغ کے گل لہلہاتے ہیں
ابلتا ہے مری آنکھوں کا حوض آنسو کے پانی میں

لگا ڈا ایک دم شمشیر تا تن سیں جدا ہوئے
مرا سر بار ہے مجھ پر تمہاری سر گرانی سیں

بنفشی جامہ مت بر میں کرو اے شوخ نافرماں
مرا دل خوف کرتا ہے بلائے آسمانی سیں

اب ان شعروں میں رعایتیں ملاحظہ ہوں۔

۱۔ "گل" کے ایک معنی "داغ" بھی ہیں۔
۲۔ "سرگرانی" کے لغوی معنی "سر بھاری ہونا" اور محاورے میں معنی ناراض ہونا ہیں۔ "بار" اور "گراں" میں رعایت ہے۔
۳۔ "دم" بمعنی "ɔ(ɪ)ɔ" "دھار" اور "شمشیر"۔
۴۔ "بنفشی" اور "نافرماں" میں رعایت ہے۔ کیوں کہ نافرمان ایک پھول بھی ہے۔ بنفشہ تو پھول ہوتا ہی ہے۔ "بر" کے ایک معنی "پھل" ہیں۔ اس اعتبار سے یہ بھی رعایت قائم کر رہا ہے۔ کہ "پھول" کے خلعے کا لفظ ہے۔ آسمان اور بنفشہ کو یک رنگ فرض کر کے کہا ہے کہ تمہارے لباس کے رنگ پر آسمان کو حسد ہوگا اور وہ بلائیں نازل کرے گا۔

شعر سراج ہر یک ہے گلشن معانی
بو اس سخن کی پاوے جو خوش دماغ ہووے

"بو پانا" بمعنی "سمجھنا" ہے۔ لیکن اس کے لغوی معنی اور "خوش دماغ" میں رعایت ہے۔ کیونکہ "دماغ" کے ایک معنی "نازک" بھی ہیں: "گلشن" کی مناسبت سے بھی "بو" بہت خوب ہے
میرؔ، غالبؔ اور میر انیسؔ ان تینوں کے یہاں رعایت اور مناسبت کی کثرت ہے۔ ایہام کا حال ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ ان کو ایہام سے بھی بہت شغف ہے۔ میرا خیال ہے میرؔ اور غالبؔ کے یہاں سے رعایت کی مزید مثالوں کی ضرورت نہیں۔ "شعر شور انگیز" میں ان کا ذکر کافی ووافی حد تک ہو چکا ہے۔ لیکن بعض ایسی مثالیں جن پر حسرت موہانی اسکول کے اساتذہ لاحول ولا اور نعوذ باللہ پڑھیں گے۔ حسبِ ذیل ہیں۔ میرؔ دیوان چہارم سے

وہ دھوبی کا کم ملتا ہے میل دل ادھر ہے بہت
کوئی کہے اس سے ملتے ہیں تجھ کو کیا ہم دھولیں ہیں

موزونیت کی خاطر "میل دل" میں کسرۂ لام کو طویل کر کے "میلے دل" پڑھتے ہیں۔ کسرۂ لام کی طوالت میں کوئی خاص بات نہیں لیکن "میلے" اور "دھوبی" کی رعایت الٹروں کو انگشت بدنداں کر دے گی۔ غالبؔ نے اس کا جواب لکھا اور دوبار سے

ڈھانپا کفن نے داغ عیوب برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگ وجود تھا

یہاں بھی "ننگ وجود" میں کسرۂ کاف عجمی کو طویل کر کے "ننگے" پڑھتے ہیں۔ اور "ننگے" اور

"برہنگی" کی رعایت ظاہر ہے۔ پھر غالب کا ایک اور شعر ہے

سرشکِ سر بہ صحرا دادہ نور العین دامن ہے
دلِ بے دست و پا افتادہ برخوردار بستر ہے

"سر"، "دل"، "عین"، "دست"، "پا" کی مراعات النظیر کے علاوہ "دادہ" (دادا) "نور العین" اور "برخوردار" کی رعایت بھی دیدنی ہے۔ میر نے رعایت کی خاطر تلفظ کو اور جگہ بھی توڑا موڑا ہے۔ دیوان سوم ہے

بے تابیِ دل ابھی خامہ نے کب لکھی
کاغذ کو مثلِ مار سراسر ہے پیچ تاؤ

کاغذ کی رعایت سے "تاب" کو "تاؤ" کر دیا۔ معنی کے اعتبار سے کاغذ کا پیچ تاب بالکل درست ہے۔

پرانے زمانے میں جب لفافہ نہ تھا تو خط کی مشمولات کو پوشیدہ رکھنے کے لیے کاغذ کو طرح طرح سے موڑ کر اور پیچ دے کر کبھی چڑیا، سانپ وغیرہ کی سی شکل بنا دیتے تھے۔ جانوروں کا ذکر ہے تو اسی غزل دیوان سے میر کا ایک اور شعر دیکھیے۔ ہے

آنکھوں کا تجھ برسنے سے ہتھیا سے کم نہیں
پل مارتے ہے پیشِ نظر ہاتھی کا ڈباؤ

"ہتھیا" ایک نچھتر ہوتا ہے جس میں پانی بہت برستا ہے۔ "آنکھوں" "پل مارتے" اور "پیشِ نظر" کی رعایتیں بھی ملحوظ رہیں۔ مومن نے میر سے کاغذ اور تاؤ کا مضمون لے لیا، لیکن تاؤ کو توڑ موڑ نہ سکے۔ ہے

ضد یہ ہے خط سے مرے تاؤ ہزاروں کھائے
دستِ اغیار میں بھی گر کبھی دیکھا کاغذ

ہم میں سے اکثر لوگ حالی اور طباطبائی اور امداد امام اثر کے معنوی جانشین ہیں۔ لہٰذا ہم ان رعایتوں کو "کھلواڑ" کہیں گے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ کھلواڑ نہیں۔ رعایت ہر جگہ استعمال ہوتی ہے اور کام آتی ہے۔ "مدام" کے ایک معنی "شراب" کے بھی ہیں۔ طباطبائی ناک بھوں چڑھا کر لکھتے ہیں کہ کوئی بھی شاعر ہو، اگر شراب کا مضمون باندھتا ہے، تو "مدام" ضرور لکھتا ہے۔ دیکھتے دیکھتے طبیعت اکتا گئی۔ اس طرح کی تعریضوں کا یہ اثر ہوا کہ ہم جیسے لوگوں کو بھی، جو رعایت

کی خوبی کے قائل ہیں۔ اب شعر کہتے وقت رعایت مشکل ہی سے سوجھتی ہے۔ اور اکثر لوگوں کو یہ معلوم بھی نہیں کہ "مدام" کے ایک معنی "شراب" ہیں۔ ہمارے فوری پیش روؤں میں وہ لوگ جن کے یہاں معنی کی خوبیاں نہیں ہیں، یا کم ہیں، مثلاً جوش، فراق، حسرت، سیماب، وغیرہ، اگر رعایت سے گریزاں نہ ہوتے تو ان کا شعر اس وقت جیسا ہے اس سے بہت بہتر ہوتا۔ اس وقت تو ان لوگوں سے زیادہ بے رنگ شعر کم ہی لوگوں کے یہاں ملیں گے۔ اسی "مدام" کی رعایتوں کو غالب اور میر کے یہاں دیکھئے اور وجد کیجئے ؎

غالب:۔ کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

میر:۔ تو ہو اور دنیا ہو ساقی میں ہوں مستی ہو مدام
پر بط صہبا نکالے اڑ چلے رنگ شراب

میر انیس:۔

جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں، یہ خیال غلط ہے کہ انیس تو دہلوی مزاج کے شاعر تھے۔ انھیں رعایت، صنائع، بدائع سے کوئی لگاؤ نہ تھا۔ اہل لکھنؤ کے "مزاج" اور "زمانے کے تقاضے" سے مجبور ہو کر انھوں نے کانٹوں کا تاج اپنے سر پہنا۔ واقعہ یہ ہے کہ تمام سچے اور بڑے شاعروں کی طرح میر انیس کو اس بات کا پورا شعور تھا کہ شاعری بنیادی طور پر زبان کے امکانات کو بالقوۃ سے بالفعل کے عالم میں لانے کا نام ہے۔ انھیں اس بات کا بھی احساس تھا کہ اردو زبان میں رعایتوں اور مناسبتوں کی ایسی تونگری ہے جس سے منفعت حاصل کر کے شاعر اپنے کلام کا دامن لعل و گہر سے مالا مال کر سکتا ہے۔ انھیں یہ بھی معلوم تھا کہ صنعت گری اور ہنرمندی ہر جگہ کے لیے ہے۔ رعایت لفظی ہو یا ایہام، وہ بکائیہ لمحوں میں بھی اسے برتنے سے نہ گزیر کرتے تھے۔ اوپر میں نے میر اور غالب سے مثال دی ہے کہ وہ کسرۂ اضافت کا فائدہ اٹھا کر رعایت پیدا کر لیتے تھے۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ آج کے "نفیس طبع" لوگ اسے کھلواڑ کہیں گے۔ دیکھئے یہی کھلواڑ میر انیس کب اپنے مرثیے میں لا رہے ہیں۔ یہ موقعہ وہ ہے جب امام حسین کی نگاہ جناب عباس کے لاشے پر پڑتی ہے۔ علمدار حسینی کے دونوں شانے قلم ہیں، لیکن موت میں بھی وہ مشک سے دانتوں سے پکڑے ہوئے ہیں۔ اس سے زیادہ درد بھرا موقعہ کیا ہوگا؛ مرثیہ ہے ؎ جب کربلا میں داخلۂ شاہ دیں ہوا، اور بند حسب ذیل ہے

اس شکل سے ترائی میں پہنچے جو شاہ دیں
روکر یہ شہ سے کہنے لگے اکبر حزیں
بابا یہی ہے لاشِ علمدار مہ جبیں
گھوڑا کہیں ہے تیغ کہیں ہے علم کہیں
رکھے ہوئے ہیں مشک پہ منھ پیار دیکھئے
شانے کٹے ہیں شانِ علمدار دیکھئے

آخری مصرع، جو بند کا نقطۂ عروج ہے، "شانے کٹے ہیں، شانے اعلمدار دیکھیے" پڑھا جائے تو اس کے جوہر کھلتے ہیں یعنی مضاف کو مضاف الیہ سے الگ کردیں، لیکن نون پر کسرۂ اضافت کا فائدہ اٹھالیں۔ ظاہر ہے کہ مصرعے کا معنوی نظام اپنی جگہ پر قائم ہے اور مصرع اس طرح بھی پڑھا جائے گا کہ مضاف مضاف الیہ کی وضع باقی رہے۔ لیکن اس صورت میں بھی مصرع یوں پڑھا جاسکتا ہے۔ شانے کٹے ہیں (وقفہ) شانِ (خفیف وقفہ) علمدار (خفیف وقفہ) دیکھیے۔ بھلا بتائیے کمال ہنرمندی اور کسے کہتے ہیں؟

اب میں اسی مرثیے سے (جب ان میں سر بلند علی کا علم ہوا) جس سے میں نے ایہام کی مثالیں نقل کی ہیں، رعایت کی بھی کچھ مثالیں نقل کرتا ہوں ؂

وہ شان اس علم کی وہ عباس کا جلال
نخلِ زمردی کے تلے تھا علی کا لال
پرچم پہ جان دیتی تھیں پریوں کا تھا یہ حال
غل تھا کہ دوشِ حور پہ بکھرے ہوئے ہیں بال
ہر لہر آب دار تھی کوثر کی موج سے
طوبیٰ بھی دب گیا تھا پھریرے کے اوج سے

بیت پر گفتگو ایہام کے سلسلے میں ہوچکی ہے۔ اب پورے بند میں رعایتوں کا ہجوم دیکھیے۔

۱۔ شان۔ جلال (" شانِ جلالی" مشہور فقرہ ہے۔)
۲۔ زمردی (وہ ہرے رنگ کا، زمرد کے رنگ کا)۔ لال (سرخ رنگ، یاقوت)
۳۔ جان (جن کی جمع)۔ پریوں (جن و پری)۔ حور۔
۴۔ حال (وہ ہائے و ہو کا شور جو عالمِ سماع میں ہوتا ہے)۔ غل۔
۵۔ لہر۔ آب۔ (پانی)۔ موج (ہوائی موج)۔
۶۔ بال۔ لہر (لہریئے بال۔)

ان کے علاوہ مراعات النظیر بھی ہے۔

۱۔ پری، حور

۲۔ حور، کوثر، طوبیٰ۔
۳۔ نخل، زمردی، طوبیٰ۔
۴۔ بال، آب دار (گیسوؤں میں چمک فرض کرتے ہیں)

ایک ذرا دور کی رعایت "بال" (بمعنی Wing) اور "پری" میں ہے، کہ پریوں کے Wings ہوتے ہیں۔ لیکن اسے ناجائز یا ناروا نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ "پریوں" کا لفظ پہلے مصرعے میں ہے۔ دوسرے مصرعے میں "بال" آیا ہے۔ یعنی یہ "پریوں" کے متعاقبات میں ہے اور لفظ "پریوں" سے ذہن "بال" بمعنی Wing کی طرف ذہن منتقل ہو بھی سکتا ہے۔ خاص کر جب لفظ "پریوں" میں "پر" شامل ہے۔ یعنی "پریوں" اور "پر" میں تجنیس ناقص ہے۔ یہ بند کیا ہے عجائبات کا کارخانہ ہے۔ اور میر انیس کے یہاں ایسے ہزاروں ہیں ؎

اکبر سے عرض کرتے تھے سینہ سپر کیے
یہ نیچے ڈیوڑھیں گے دم بے لہو سپے

یہاں "دم" (بمعنی خون) اور "لہو" میں پر لطف رعایت ہے۔ اس سے بھی زیادہ لطیف رعایت ملاحظہ ہو ؎

یہ ذکر تھا کہ بجنے لگا طبل اس طرف
مشکل کشا کی فوج نے باندھی ادھر بھی صف

"مشکل کشا" بمعنی "مشکلوں کو کھولنے والا" حضرت علی کا لقب ہے۔ "کھولنے والا" کی رعایت سے "باندھی" خوب ہے۔ ؎

مشتاق ہیں وہ پیاس میں تیغوں کے گھاٹ کے
ڈر ہے کہ مر نہ جائیں گلے کاٹ کاٹ کے

"پیاس" کے اعتبار سے "گھاٹ" بمعنی (دریا کا کنارہ) اور "تیغ" کے اعتبار سے "کاٹ" کی رعایتیں قابل دید ہیں۔ پیاس اور گھاٹ" (بمعنی دریا کا کنارہ) میں ایہام بھی ہے۔ ؎

اک شور تھا کہ تلخ کیا ہے حیات کو
لاشوں سے چل کے پاٹ دو نہر فرات کو

"شور" (بمعنی نمکین) اور "تلخ" کی رعایت نہایت لطیف ہے۔ "پاٹ" (بمعنی دریا کی چوڑائی) اور نہر کی رعایت لطیف تر ہے۔ ؎

منھ دیکھتے رہیں جو نگہباں ہیں گھاٹ کے
لے جائیں گھر پہ تیغ سے دریا کو کاٹ کے

یہاں کئی کئی رعایتیں ہیں:۔
۱۔ منھ۔ نگہ (بمعنی آنکھ)
۲۔ منھ دیکھتے رہیں۔ گھاٹ کے نگہبان (گھاٹ کے دیکھنے والے)
۳۔ گھاٹ (تلوار کا وہ حصّہ جہاں سے اس کا خم شروع ہوتا ہے)۔ تیغ۔
۴۔ تیغ۔ کاٹ کے (بمعنی دریا کا رخ بدل کے۔ دریا کو کاٹ کر اس سے نہر نکالتے ہیں، یا اس کی راہ بدل دیتے ہیں۔)
۵۔ لے جائیں گے۔ کاٹ کے (بمعنی دریا کا ایک حصّہ کاٹ کر اپنے ساتھ لے جائیں گے)

اللہ رے فرق گردن و سر بھی بہم نہ تھے
کشتوں کا ذکر کیا ہے کہ تیغوں میں دم نہ تھے

"فرق" (بمعنی سر) اور گردن و سر، نیز "کشتوں" کی رعایت سے "دم نہ تھے" (یعنی "دم" بمعنی سانس، جان۔ ورنہ فی الحقیقت "دم" یہاں تلوار کی دھار edge اور لچک کے معنی میں ہے)

میرا خیال ہے کہ اب یہ بات واضح ہو چلی ہوگی کہ ایہام اور رعایت کو ایک دوسرے کا عکس کہہ سکتے ہیں۔ ایہام کی بنیادی اور کم سے کم شرطیں دو ہیں۔ اول کہ کسی لفظ کے دو معنی ہوں ایک قریب اور ایک بعید، اور دوم یہ کہ شاعر نے بعید معنی مراد لیے ہوں۔ اسی طرح رعایت کی بنیادی اور کم سے کم شرطیں دو ہیں۔ اوّل یہ کہ کسی لفظ یا فقرے کے دو معنی ہوں۔ ایک قریب اور ایک بعید۔ اور دوم یہ کہ قریب کے معنی بیان کے مناسب ہوں۔ لیکن بعید معنی اسی جگہ کے کسی اور لفظ یا فقرے سے مناسبت رکھتے ہوں۔

ظاہر ہے کہ ایہام کے مقابلے میں رعایت زیادہ مشکل ہے۔ کیونکہ ایہام کا تقاضہ صرف یہ ہے کہ ایسا لفظ یا فقرہ لایا جائے جس کے دو معنی ہوں۔ اس کے برخلاف رعایت کا تقاضہ یہ ہے کہ ایسا لفظ یا فقرہ لایا جائے جس کے دو معنی بھی ہوں اور ایک معنی کا علاقہ اسی عبارت میں ہی کہیں کسی اور لفظ یا فقرے سے بھی ہو۔ اسی اعتبار سے یہ بھی ہے کہ کسی لفظ پر ایہام کی بنا رکھی گئی ہے اسے بدل کے کوئی دوسرا مرادف رکھ دیں تو لطف باقی نہ رہے گا۔ اور معنی کا بھی

نقصان ہوگا۔ مثلاً میر انیس کے جو ایہام ہم نے ابھی دیکھے۔ ان میں سے کوئی ایک لے کر غور کریں۔ پہلا ہی لے لیں ؎

ہر ابر آب دار تھی کوثر کی موج سے
طوبیٰ بھی دب گیا تھا پھریرے کی اوج سے

اب اس کو یوں کر دیں ؎

روشن علم کی ابر تھی کوثر کی موج سے
طوبیٰ بھی دب گیا تھا پھریرے کی اوج سے

اب "ابر" کی ذو معنویت گئی۔ لفظ "آب دار" بھی ساقط ہوا۔ مصرع اب بھی بامعنی ہے لیکن ایہام کا پیدا کردہ تناؤ، اور لفظ "آب دار" کا حسن ہاتھ سے جاتا رہا۔ خیر، یہاں تو تبدیلی ممکن بھی ہو گئی۔ زیادہ تر ایہام اگر بدل دیئے جائیں تو شعر بے معنی ہو جائے۔ مثلاً سودا کا یہ شعر ؎

آپ سا مجھ کو تو زاہد نہ سمجھ کور سوادا
خط خوباں سے پڑھا ہوں میں خط جام تلک

مہمل ہو جائے اگر "خط خوباں" اور "خط جام" کی جگہ (مثلاً) "حرف خوباں" اور "حرف جام" رکھ دیں۔ یا میر کا شعر ؎

گوشِ دیوار تک تو جا نالے
اس میں گل کو بھی کان ہوتے ہیں

اگر یوں کر دیں ؎

گوشِ دیوار تک تو جا نالے
گل کو تنبیہ اس میں ہوتی ہے

تو شعر کا سارا حسن زائل ہو جائے۔ (کیا اب بھی کوئی کہہ سکتا ہے کہ ایہام سے حسن اور معنی کو مدد نہیں ملتی؟)

اس کے برخلاف رعایت والا لفظ اگر بدل دیں اور کوئی بامعنی مرادف یا قریبی مرادف رکھ دیں، تو کلام بے معنی نہ ہوگا۔ اس کا زور البتہ کم ہو جائے گا۔ مثلاً انیس کی اس بیت کو پھر دیکھئے ؎

اک شور تھا کہ تلخ کیا ہے حیات کو
لاشوں سے چل کے پاٹ دو نہر فرات کو

اسے اگر یوں کر دیں

تھا غل مچا کہ تلخ کیا ہے حیات کو
لاشوں سے چل کے بھر دیں اب آؤ فرات کو

تو اس بات سے قطع نظر کہ دونوں مصرعوں میں روانی کم ہے، مضمون پورا ادا ہو گیا ہے ہاں زور بیاں بھی کم ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ خاص کر "اک شور تھا" کے ہٹ جانے سے "تلخ کیا ہے حیات کو" بہت کم زور پڑ گیا ہے۔

ممکن ہے اب بھی سوال اٹھے کہ رعایت کو معنی آفرینی کا ذریعہ کیوں قرار دیں؛ صرف لسانی مشق کیوں نہ کہیں؟ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ لسانی مشق میں بھی معنی آفرینی ہو سکتی ہے، اور ہوتی ہے۔ اور دوسرا جواب یہ ہے کہ اگرچہ رعایت والے لفظوں کے معنی بعید کا کوئی محل کلام میں نہیں ہوتا۔ (مثلاً میر اور غالب کے "مدام" والے شعروں میں "مدام" بمعنی شراب اور میر انیس کے مصرعے "لاشوں کو چل کے پاٹ دو نہر فرات کو" میں "پاٹ" بمعنی دریا کی چوڑائی کا کوئی محل ان شعروں میں نہیں) لیکن یہ معنی اگر ہمارے سامنے نہ ہوں تو کلام کا مقصود ہمارے سامنے اس قوت کے ساتھ جلوہ گر ہو۔ جیسا کہ اب ہے۔ مثلاً لفظ "مدام" بمعنی "شراب" ان شعروں میں گردش، سر کی گردش پیالے کی گردش، نشے کی پرواز، شراب کا موج یا آگ بن کر اڑنا، گردش رنگ۔ ان سب پیکروں کی طرف اشارہ رکھتا ہے۔

تیسرا جواب یہ ہے کہ آج اکثر نظریات معنی و شرح میں یہ بات تسلیم کی جاتی ہے کہ لفظ کے کوئی معنی کبھی زائل نہیں ہوتے۔ ہم دیدار کے نظریہ التوا یا Meaning Under erasure کو نظر انداز بھی کر دیں، تو اس حقیقت کی بہر حال تصدیق کریں گے کہ جہاں تعبیر کے امکانات ہوں، وہاں معنی کی توانگری ہوتی ہے۔ ایمپسن Empson نے بہت پہلے (۱۹۳۰ء میں، یعنی جس سال دریدا کی پیدائش ہوئی) یہ بات دریافت کر لی تھی کہ قاری خود بھی متون کے اندر کثرت معنی کی تلاش سرگرمی سے کرتا ہے۔ وہ صرف بظاہر موجود معنی پر اکتفا نہیں کرتا۔ بلکہ نئے نئے معانی کی توقع رکھتا ہے۔ اور انہیں تلاش کرتا ہے۔ لسان کا جو نظریہ اس تصور کی پشت پر ہے۔ اس کی رو سے الفاظ کے معنی خیز (یا بامعنی) ہونے کا عمل اور طور طریقے میں خاصی لچک اور "ڈھیلے پن"

کی گنجائش ہوتی ہے۔ اور یہ گنجائش اپنے آپ نہیں پیدا ہوتی۔ یا محض اتفاقاً واقع نہیں ہوتی۔ یہ اس لیے واقع ہوتی ہے کہ نظریۂ لسانی اس کی علتوں کو پہچانتا ہے۔ یعنی ارادے، اور لوگ اس لچک، اور آزادی، اور "ڈھیلے پن" کو پیدا کرتے ہیں۔ جس کی بنا پر زبان کثیر المعنی ہوتی ہے اور متون میں معنی کی کثرت کو ڈھونڈنے اور پانے کا عمل ممکن ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ڈیوڈ برچ Brich David) کتاب Language Literature and critical Practice جس میں ان مسائل کو آسان زبان میں بیان کیا گیا ہے۔)

گھر کی طرف آئیے تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ سنسکرت علم المعنی میں شنکر آچاریہ کا مشہور قول ہے کہ الفاظ، نام، صورت، عمل، امتیاز، نوع، یا کیفیت کے ذریعہ اشیا کی خبر دیتے ہیں ظاہر ہے کہ عمل، امتیاز، اور کیفیت کے پیچھے بالخصوص جو چیز موثر اور کارگذار ہوتی ہے، وہ ارادے اور لوگ ہیں۔ سنسکرت فلسفۂ لسان میں یہ مسئلہ زیر بحث رہا ہے کہ ایک لفظ جس کے کئی معنی ہیں، اس کے بارے میں کیا حکم لگایا جائے؟ کیا اسے کثیر المعنی لفظ کہا جائے، یا یوں کہا جائے کہ جتنے معنی ہیں اتنے ہی لفظ ہیں۔ لیکن ان تمام لفظوں کا ملفوظ ایک ہے۔ (یہاں بیدل یاد آتے ہیں جن کا قول اوپر نقل ہو چکا ہے کہ "معنی گل نہ کرد کہ لفظ نبود۔") بھرتری ہری کا قول ہے کہ ایسی صورتوں میں، جہاں لفظ کا تلفظ ایک ہے لیکن معنی ایک سے زیادہ ہیں، سب سے زیادہ مروج معنی کو اولین قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ محض آسانی کے لیے ہے۔ لفظ کے اصل معنی تو متن کے اندر، سیاق و سباق کے ذریعہ طے ہوتے ہیں۔ آچاریہ ممٹ Mammat کا قول اور زیادہ فیصلہ کن ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اگر کلام میں کوئی ایسا لفظ آئے جس کے دو معنی ہوں اور دونوں معنی کی ترسیل مقصود ہو، تو ہم یہ فرض کر سکتے ہیں کہ دو مختلف لفظ، جو شکل اور تلفظ میں ایک ہیں، بیک وقت ادا کیے جا رہے ہیں۔ (یعنی ہم ایک کے دام میں دو لفظ خرید رہے ہیں۔)

ان نکات کو دھیان میں رکھیں تو ایہام اور رعایت کو فضول اور انحطاط سمجھنے والوں کے لیے دو تین جواب اور نکلتے ہیں۔ اول تو کثیر المعنی لفظ اپنی نوعیت کے ہی اعتبار سے ہمارے سامنے سوالیہ نشان بن کر آتے ہیں۔ اور جہاں سوالیہ نشان ہے وہاں ایہام ہے۔ اور جہاں ایہام ہے وہاں معنی کی کثرت کا امکان ہے۔ دوسری بات یہ کہ جب بقول stephen Ullmen زبان، علم کا آلہ ہے، کیوں کہ کسی لفظ میں ایک معنی کا ہونا دوسرے معنی کو

ممتنع نہیں، تو کثیر المعنی لفظ کا استعمال کسی نہ کسی طرح علم، اور لہٰذا طاقت یا زور کلام کا وسیلہ بن سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ شعر بہتر ہے۔ جس سے ہم زیادہ سے زیادہ کام ترسیل حقیقت کا لے سکیں۔ ترسیل حقیقت کا ایک طریقہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جو بات شعر میں بیان کی جا رہی ہے اس کا ثبوت ایسی جنس کی شے سے دیا جائے۔ مثلاً میر۔ دیوان چہارم سے

زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر
ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

"شعر" بالفتح کے معنی ہیں "بال"۔ بالوں کی گندھی ہوئی چوٹی کے لیے بھی اسے استعمال کیا گیا ہے۔ اور فارسی والے بعض اوقات "شعر" بمعنی verse کو بھی بالفتح قرار دیتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو "شمس اللغات") لہٰذا "زلف" اور "شعر" میں رعایت ہے۔ دعویٰ یہ تھا کہ میر کا کلام زلف کی طرح پیچ دار ہے۔ اور اس کی دلیل بھی وہیں فراہم کر دی کہ لفظ "شعر" کی رعایت لے آئے۔ جسے اگر بالفتح پڑھیں تو وہ زلف کے معنی دیتا ہے۔ لہٰذا دعویٰ کیا پیچ داری کا، اور ایسی زبان میں، جو خود پیچ دار ہے۔

رعایت کی بحث سے یہ بات واضح ہوئی ہو گی کہ رعایت بھی ایک طرح کا ایہام ہے۔ "مناسبت" کو بھی پرانے لوگ رعایت کے عالم سے سمجھتے تھے۔ کیونکہ مناسبت کی بھی شرط یہی ہے کہ الفاظ یا فقرے ایسے ہوں جن کا آپس میں معنوی علاقہ ہو۔ اور رعایت میں الفاظ یا فقروں کے مابین معنی کے علاقے کا گمان گذرتا ہے۔ رعایت اور مراعات النظیر میں فرق یہ ہے کہ مراعات النظیر میں ایک طرح (یعنی ایک جنس بمعنی category) کے الفاظ جمع ہوتے ہیں۔ ان میں کوئی معنوی علاقہ نہیں ہوتا۔ مثلاً غالب سے

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج
گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک

یہاں "شور" (بمعنی نمکین) اور "نمک" میں رعایت ہے۔ کنار، بحر، ساحل، موجہ، دریا، یہ سب الفاظ ایک جنس کے ہیں۔ لہٰذا یہاں مراعات النظیر ہے۔ یعنی مراعات النظیر ایک وصف اضافی ہے۔ وصف لازمی نہیں۔ رعایت کے ذریعہ شعر میں جو لطف پیدا ہوتا ہے، یا جو حسن پیدا ہوتا ہے وہ مراعات النظیر کے بس کا نہیں۔ اور مناسبت کے ذریعہ شعر کے معنی میں جو افزائش اور

استحکام پیدا ہوتا ہے وہ رعایت کے بس کا نہیں۔ یعنی مناسبت کے معنی میں ایسے لفظ کا استعمال جو کسی اور لفظ کے معنی کو زیادہ کرے۔ یا اسے مزید قوت یا وسعت، یا گہرائی عطا کرے۔

جوش، فراق، سیماب وغیرہ کے یہاں رعایت اور مناسبت دونوں کا فقدان ہے۔ یگانہ کے یہاں مناسبت کی بے حد کمی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ لوگ درجۂ دوم کے کلاسیکی اساتذہ مثلاً امیر و جلال و اصغر علی خاں نسیم کے سامنے بھی نہیں ٹھہرتے۔ بڑے شاعروں کی بات کیا ہے۔ حسرت موہانی کو کلاسیکی شعریات کے زیادہ تر عناصر سے دلچسپی نہ تھی۔ یا اگر تھی تو منفی قسم کی۔ لیکن انھوں نے بھی "محاسن سخن" میں مناسبت کو شعر کا بہت بڑا وصف اور شاعر کا بہت بڑا کمال قرار دیا ہے۔

میر نے بھی مناسبت کا بہت ذکر کیا ہے۔ انھوں نے جتنی اصلاحیں شعرا کے کلام میں تجویز کی ہیں، ان میں سے زیادہ تر مناسبت پیدا کرنے کی غرض سے ہیں۔ صرف ایک جگہ (اشرف علی خاں فغاں کے ترجمے میں) انھوں نے رعایت کی حامل تبدیلی کا ذکر "مناسبت" کے نام سے کیا ہے۔ فغاں کا شعر تھا ہے

شمع رو مت راہ دے خلوت میں پروانے کے تیں
اے ترے قربان ہم کیا کم ہیں جل جانے کے تیں

میر لکھتے ہیں کہ اس پر عمدۃ الملک امیر خاں انجام نے کہا کہ آپ نے شعر بہت رنگین اور روشن مضمون کہا ہے۔ لیکن اگر مصرع ثانی یوں ہوتا تو شعر کا رتبہ اور ہی کچھ ہوتا۔ ع

اے ترے بل جائیں ہم کیا کم ہیں جل جانے کے تیں

پھر میر کا قول ہے (فارسی سے ترجمہ میرا ہے) "چونکہ بل جائیں ہم کا فقرہ پروانے کے جل جانے کے ساتھ کلی مناسبتیں رکھتا ہے۔ حضرت ظل سبحانی [محمد شاہ بادشاہ] نے تحسین فرمائی۔" یہاں ظاہر ہے کہ میر نے "مناسبت" الفاظ جو رکھا ہے، اس عمومی اعتبار سے رکھا ہے کہ رعایت میں بھی مناسبت کا التباس بھی تو ہوتا ہے۔ یہاں "بل جانا" کے معنی قریب (قربان ہونا، بچھاور ہونا) متن کے اصل معنی ہیں، اور معنی بعید (جل جانا) پروانے کے مناسبات میں ہے۔ لہٰذا یہ رعایت کی عمدہ مثال ہے۔ اگر کہا جائے کہ "بل جانا" کے قریب معنی "جل جانا" کیوں نہ فرض کیے جائیں تو جواب یہ ہے کہ مکمل فقرہ "تیرے بل جائیں" ہونے کے باعث "جل جانا" کو قریب معنی نہیں کہہ سکتے۔ ہاں "تیرے" کی جگہ "تجھ پر بل جائیں" ہوتا تو جلنے کے

معنی قریب تر آجاتے۔ اوّلین معنی پھر بھی نہ ہوتے۔ "بلنا" بمعنی "جلنا" اوائل اٹھارویں صدی جب کا یہ واقعہ ہے، (عمدۃ الملک امیرخاں انجام کی موت ۱۷۴۷ء میں ہوئی) میں شاذ ہوچکا تھا۔

بہرحال، یہ فروعی بات ہے۔ میر نے "مناسبت" کے بارے میں بعض اور مقامات پر جو کلام کیا ہے وہ حسب ذیل ہے۔ شرف الدین مضمون کا شعر ہے ؎

مضمون تو شکر کر کہ ترا اسم سن رقیب
غصے سے بھوت ہوگیا لیکن جلا تو ہے

اس پر میر لکھتے ہیں کہ مضمون نے پہلے "نام" لکھا تھا، خان آرزو نے "اسم" کر دیا۔ اور کیا خوب اصلاح ہے۔ کیونکہ (جنوں اور بھوتوں کو) بلانے والے "اسم" پڑھتے ہیں، نہ کہ نام۔ اس کے بعد میر لکھتے ہیں: "زافہم" یعنی اس نکتے کو سمجھو۔ نکتہ ظاہر ہے، یہی ہے کہ "اسم" لکھنے سے معنی پختہ اور گہرے ہوگئے۔ کہ اب مضمون کوئی حاضرات کا عمل پڑھنے والا، اسم قوت Name of Power کے ذریعہ بدروحوں یا جنات کو بلانے والے شخص کی صورت میں بھی ہمارے سامنے آتا ہے۔ استاد اگر "نام" کا لفظ علیٰ حالہ رہنے دیتا تو معنی صرف یہ نکلتے کہ رقیب نے مضمون کا نام سنا اور جل بھن کر خاک ہوگیا۔ اب یہ معنی تو ہیں ہی، اور دوسری تہ مزید ہوگئی۔ غلام مصطفےٰ یک رنگ کا شعر تھا ؎

سچ کہے جو کوئی سو مارا جائے
راستی ہے گی دار کی صورت

اس پر میر لکھتے ہیں کہ "سچ" کے بجائے لفظ "حق" بہتر تھا کہ مناسبت کے لیے خوب اور صحیح بیٹھتا ہے۔ یہاں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ "دار" کے لیے "حق" زیادہ مناسب ہے۔ کیونکہ حضرت منصور "انا الحق" کہتے تھے۔ لفظ "حق" کے ذریعہ معنوی توسیع بھی ہورہی ہے۔ کہ "حق" میں "سچ" کے معنی شامل ہیں۔ اور "حق" اسمائے الٰہی بھی ہے۔ لہٰذا ایک اور معنی یہ نکلے کہ جو اللہ کا نام لے وہ مارا جائے گا۔ "راستی" اور "حق" کے درمیان بھی وہی مناسبت برقرار رہتی ہے جو "راستی" اور "سچ" کے درمیان تھی۔ بے مثل اصلاح ہے اور مناسبت کے ذریعہ حاصل ہونے والے حسن کا روشن نمونہ۔ میر سجاد کا شعر تھا ؎

بے تکلف ہوں سبھوں سے دم ملے ہے سجاد
دختر رز بھی عجب طرح کی مستانی ہے

اس پر میر لکھتے ہیں کہ اگر میرا شعر ہوتا تو پیش مصرع میں یوں لکھتا ؏

بے تکلف ہو نپٹ سر پہ چڑھتے ہے سجاد

میر کی یہ اصلاح بھی شاہکار ہے۔ کہ دختر رز اور مستانی دونوں کی مناسبت سے سر پر چڑھنا نہایت ہی برمحل اور معنی خیز ہے (شراب کے نشے کے لیے سر پر چڑھنا بولتے ہیں۔ اور گستاخ شخص کو بھی سر چڑھا کہتے ہیں۔) اور لطف یہ کہ سجاد کا اپنا مضمون۔ کہ شراب سے بے تکلف ہو جاتی ہے۔ باقی رہا۔

میں اب "نکات الشعرا" سے ایک آخری مثال یقین کے شعر کی پیش کر کے خود کلام میر سے اور بعض دیگر شعرا سے مثالیں حاضر کروں گا۔ ؎

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو

کیا عیش کر گیا ہے ظالم دوانہ بن میں

اس پر میر لکھتے ہیں کہ اگر "خوش نصیبی" کے بجائے "خوش معاشی" ہوتا تو شعر بڑا بامزہ ہو جاتا ظاہر ہے کہ یہاں بھی معاملہ مناسبت کا ہے۔ "عیش کرنا" کے لحاظ سے "خوش معاشی" زیادہ معنی خیز ہے۔ اس کی وجہیں حسب ذیل ہیں۔ (۱) "کیا عیش کر گیا ہے" میں ارادہ ظاہر ہوتا ہے۔ لہٰذا "خوش نصیبی" سے اس کی مناسبت کم ہے۔ کیونکہ خوش نصیبی میں ارادے کو دخل نہیں۔ خوش معاشی ایک طرز معاشرت، طرز حیات ہے۔ جسے مجنون نے خود اختیار کیا ہوگا۔ یا اگر اس میں تقدیر کو دخل تھا بھی، تو اس شعر میں اس کا ذکر مناسب نہیں۔ کیونکہ دوسرے مصرعے میں ارادیت اور اپنے اوپر تھوڑا بہت اختیار، یا کم سے کم اختیار کی آزادی freadom of choice کا شائبہ ہے۔ (۲) معاش اور عیش ایک ہی مادے سے ہیں۔ (ع ا ش)

لے میرے سامنے "نکات الشعرا" کا وہ نسخہ ہے جو محمود الہٰی نے مرتب کیا ہے۔ اس میں یہ شعر یوں ہی درج ہے۔ دیوان یقین مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ میں پہلا مصرع یوں ہے ؏ مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ دل کو۔ دیوان یقین مرتبہ فرحت فاطمہ میں خدا جانے کیوں یہ شعر اس طرح درج ہے ؎

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو کیا عشق کر گیا ہے ظالم دوان بن میں

بہر حال میر کی بحث چونکہ لفظ "خوش نصیبی" سے ہے۔ لہٰذا یہ اختلافات نسخ ہمارے لیے غیر اہم ہیں۔

اردو میں "عیش" کے جو معنی ہیں (خام سے زیادہ آسائش) وہ عربی میں نہیں ہیں۔ لیکن اردو میں بھی "عیش" اور "معاش" کی مناسبت نمایاں ہے۔ خاص کر جب یہ خیال رہے کہ اردو میں لفظ "معاش" بمعنی "روزی"، "روزگار" بھی ہے۔ لہٰذا خوش معاشی میں آرام و آسائش کا بھی اشارہ ہے۔ (۳) یہ بات تو ظاہر ہے کہ داغ ہونے کی وجہ رنج یا غم نہیں بلکہ رشک ہے۔ کسی کی خوش نصیبی پر رشک کرنا ٹھیک تو ہے لیکن خوش معاشی پر رشک کرنا اور بھی عمدہ ہے۔ کیونکہ خوش معاشی میں خود اس شخص کا سلیقہ بھی شامل ہے۔ جس کے طرز حیات پر رشک کیا جا رہا ہے۔

"نکات الشعراء" کی ان اصلاحوں سے یہ بات صاف نظر آتی ہے کہ میر کی نظر میں مناسبت کی اہمیت غیر معمولی تھی۔ اور وہ مناسبتیں پیدا کرنے پر غیر معمولی قدرت بھی رکھتے تھے۔ اگر شعر میں رعایت کا التزام مشکل ہے، تو مناسبت کا التزام اور بھی مشکل ہے کیونکہ ایسے الفاظ بہم پہنچانا جو تکرار یا اطناب کے حامل نہ ہوں اور شعر کے معنی میں محض زور نہیں بلکہ گہرائی یا افزائش یا استحکام پیدا کریں، استعارہ سازی کے عالم سے ہے۔ لیکن اس میں لگتی ہے محنت زیادہ۔ استعاروں کی خاصیت ایک دوسرے کی تردید کرنے، ایک دوسرے کے نامناسب ہونے، اور ایک دوسرے میں الجھ جانے کی ہے۔ اور یہاں تو استعاراتی فکر کو براہ راست نہیں بلکہ بالواسطہ طور پر شعر میں بروئے کار لانے کی بات ہے۔ یک رنگ کے شعر کو پھر دیکھیں ؎

سچ کہے جو کوئی سو مارا جائے
راستی سے ہے گی دار کی صورت

بات پوری ہے، استعارے کی شکل میں دعویٰ کیا گیا ہے۔ دعویٰ اور دلیل دونوں کارگر ہیں۔ لہٰذا اگر یک رنگ نے شعر کو اس طرح بنا کر چھوڑ دیا تو کوئی اعتراض کی بات نہیں اب میر سامنے آتے ہیں۔ مصرع ثانی استعارہ ہے۔ اور مکمل ہے۔ لیکن اس کو تقویت تب پہنچی جب مصرع اولیٰ میں "سچ" کی جگہ "حق" رکھ دیا۔ اب مصرع اولیٰ میں مضمون بھی وسیع ہو گیا۔ (یعنی اس کا استعارہ وسیع تر ہو گیا) اور مصرع ثانی کا ثبوت مضبوط تر ہو گیا۔ یعنی میر نے استعارے کو پھر استعارہ بنا کر رکھا اور اسے مصرع ثانی کے لیے (مناسبت کے ذریعہ) انکشافی بیان قرار دے لیا۔

میر کا شعر ہے (دیوان اوّل) ؎

جی ڈوبتا ہے اس گہرِ تر کی یاد میں
پایانِ کارِ عشق میں ہم مرجیے ہوئے

یہاں بنیادی مناسبت "جی ڈوبتا" اور "گہرِ تر" کی ہے۔ لیکن "پایان" (بمعنی گہرائی) اور ڈوبتا کی رعایت بھی ہے۔ اور "مرجیا" (بمعنی غوطہ خور) کا ایہام صوت بھی۔ "مرجیا" میں ایہام تناسب بھی ہے، کہ اس پر دو لفظوں کا گمان ہوتا ہے۔ اور خیال ہوتا ہے کہ دونوں میں کوئی مناسبت بھی ہے۔ (مر۔ اور جیا۔) صاحب "آصفیہ" کو یہی دھوکا ہوا ہے اور انھوں نے میر کے اس شعر کی سند پر "مرجیا" کے معنی لکھے ہیں "مر مر کر جینے والا" "وہ جو مر مر کر بچا ہو" وغیرہ لیکن اب مناسبت کے کمال پر غور کریں۔

موتی میں چمک ہوتی ہے، اور چمک کے لیے آب کا لفظ لاتے ہیں۔ لہٰذا چمک دار موتی کو "گوہرِ تر" کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ اشارہ بھی ہے کہ موتی چونکہ پانی میں پیدا ہوتا ہے۔ اور پانی کی بوند سے اس کا پیدا ہونا فرض کیا جاتا ہے۔ اس لیے اسے "تر" بھی فرض کر سکتے ہیں۔ بہرحال "ڈوبتا" اور "تر" کے مابین مناسبت کے باعث جو لطف پیدا ہوا ہے اسے محسوس کرنے کے لیے مصرع یوں کر دیں ع

۱۔ جی ڈوبتا ہے اس گل خوبی کی یاد میں
۲۔ جی ڈوبتا ہے گوہر خوبی کی یاد میں
۳۔ جی بیٹھنے لگا گہرِ تر کی یاد میں

صاف ظاہر ہے کہ مصرع ۱ کی دلکشی بہت کم ہو گئی، کیونکہ "ڈوبنا" اور "گل" میں کوئی مناسبت نہیں۔ مصرع ۲ ذرا بہتر ہے، کیونکہ "گوہر" کا لفظ موجود ہے، لیکن لفظ "تر" کے نہ ہونے کی وجہ سے "ڈوبنے" کا استعارہ اکیلا رہ گیا۔ لہٰذا اس مصرعے کی دلکشی میر کے اصل مصرعے سے کم ہے۔ مصرع ۳ میں "گہرِ تر" ہے، لیکن اس کا اور "بیٹھنا" کا کوئی جوڑ نہیں۔ لہٰذا یہ مصرع بھی اسی طرح کے سقم (یا کمی) کا شکار ہے جو مصرع ۱ میں ہم دیکھ چکے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں، "گہر" کے لیے "تر" کا استعارہ لا کر جی ڈوبنے کا ثبوت فراہم کر دیا۔ یعنی ایک استعارے (گہرِ تر) نے دوسرے استعارے (جی ڈوبنا) کی پشت پناہی کی۔ یہی کام "پایانِ کار" اور "ڈوبتا" اور "مرجیا" کے مابین رعایت کی بنا پر توسیع و استحکام معنی کا التباس بھی

خوب ہے۔ فرض کیجئے مصرع ثانی یوں ہوتا ع۔

آخر کو اس کے عشق میں ہم مر چکے ہوئے

"پایان کار" کے آہنگ کا حسن تو ہاتھ سے گیا ہی، اور "اس کے" کا تقریباً غیر ضروری فقرہ الگ لانا پڑا۔ لیکن اتنی ہی اہم بات یہ کہ ڈوبنا اور مرجیا ہونا کا لطف آدھا رہ گیا، کیونکہ اب ان کو "پایان" (بمعنی گہرائی) کی پشت پناہی حاصل نہ رہی۔

یہ بات لحاظ میں رکھنے کی ہے کہ شعر کا بنیادی مضمون ان مناسبتوں کے بغیر بھی بخوبی بیان ہو سکتا تھا۔ اور جی ڈوبنا، مرجیا ہونا، یہ سب استعارے بھی برقرار رہتے لیکن توسیع معنی، استحکام معنی، اور لطف سخن کا نقصان ہو جاتا۔ میر (دیوان دوم) سے

ہے جہاں تنگ سے جانا بعینہ اس طرح
قتل کرنے لے چلے ہیں جیسے زندانی کے تئیں

یہاں "جہان تنگ" اور "زندانی" کی مناسبت کا لطف اٹھانے کے لیے مصرع اولیٰ بدل کر دیکھیں کہ بات ویسی ہی رہتی ہے یا بگڑ جاتی ہے ع۔

۱۔ ہے جہان کہنہ سے جانا بعینہ اس طرح
۲۔ ہے جہان رنگ و بو سے اپنا جانا اس طرح
۳۔ اس جہان آب و گل سے ہے گزرنا اس طرح
۴۔ ہے بشر کا جان سے جانا بعینہ اس طرح
۵۔ ہے جہان خس سے جانا بعینہ اس طرح

صاف ظاہر ہے کہ اگر میر کا اصل مصرع سامنے نہ ہو تو یہ سب مصرعے ٹھیک معلوم ہوتے ہیں۔ اور مصرع ۱ پر تو بہت ساری داد بھی مل سکتی ہے۔ (کہ معاملہ پھر وہی ہے، زنداں اور کہنہ میں کچھ مناسبت تو ہے ہی کہ اکثر قید خانے کہنگی اور بے رنگی کی تصویر ہوتے ہیں۔) لیکن جہاں میر کا اصل مصرع پڑھا گیا، یہ چاروں مصرعے ایسے لگنے لگتے ہیں جیسے طاؤسوں کے جھنڈ میں مرغی کے بچے۔ شعر تو ان چاروں مصرعوں میں سے کبھی کوئی مصرع لگانے پر مکمل ہو جائے گا لیکن وہ فائدہ حاصل نہ ہوگا جو میر کے مصرعے میں لفظ "تنگ" سے حاصل ہوا ہے۔ "تنگ" اور "زندانی" کی مناسبت شعر کے معنی کو، اور "زندانی" کے استعارے کو، غیر معمولی قوت، توازن اور ہمواری عطا کرتی ہے۔ "جہان تنگ" کہہ کر "تنگ آجانا"، "عرصۂ زیست

کا تنگ ہونا"، "دنیا تنگ ہو جانا" وغیرہ معنی کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔
اس مضمون کو استعارہ بدل کر میرؔ نے دیوان اوّل میں یوں کہا ہے۔ ؎

جانا اس آرام گہ سے بے بعینہ بس یہی
جیسے سوتے سوتے ادھر سے ادھر پہلو کیا

یہاں بھی "آرام گہ" کے شبستان میں "سوتے سوتے" کی مناسبت جگمگا رہی ہے۔ غور کیجئے کہ اگر مناسبت کا التزام نہ ہوتا تو کیا تشبیہ پھر بھی اتنی موثر ہوتی؟
اب بعض ہم مضمون یا تقریباً ہم مضمون اشعار مختلف شعرا کے دیکھتے ہیں۔ ذوقؔ کے مشہور قطعے کا آخری شعر ہے۔ ؎

موذن مرحبا بروقت بولا
تری آواز مکّے اور مدینے

اس قطعے میں شب ہجر کے تعب وطوالت کا بیان ہے۔ آخر کار صبح کی اذان ہوتی ہے اور شب ہجر کے اختتام کا اشارہ ملتا ہے۔ آخری شعر میں شاعر اپنی بات کو اذان کے خیر مقدم کے ساتھ ختم کرتا ہے۔ لیکن "تری آواز مکّے اور مدینے" کا دعائیہ فقرہ اذان سننے پر واقعی استعمال کیا جاتا ہے۔ یعنی اذان شروع ہوتے ہی لوگ کہتے ہیں "تری آواز مکے اور مدینے" لیکن اس کے لغوی دعائیہ معنی بھی کارآمد ہیں کہ رات بھر کروٹیں لے کر کاٹی۔ اور جب اذان کے رات کے گذرنے کا اعلان کیا تو موذن کو دعا دی کہ تیری آواز دور دور تک پھیلے۔ تیری شہرت ہو، اللہ تیری آواز میں برکت دے۔ تو وہ ہے کہ جس کی پکار (یعنی اذان کے کلمات) مکے اور مدینے میں بلند ہیں وغیرہ۔ اس اعتبار سے ذوقؔ کا پورا مصرع ثانی مناسبت کا شاہکار ہے۔ لیکن اذان کے وقت مقررہ دعا کے طور پر پورا مصرع ثانی رعایت کا شاہکار ہے، کہ اس کے لغوی معنی اس کے معنی قریب ہیں، اور مقررہ دعا کے فقرے کی حیثیت سے جو معنی ہیں وہ بعید ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ ان معنی اور "موذن" میں رعایت ہے۔ خیال ہوتا ہے کسی واقعی الفاظ کو سن کر دعائیہ الفاظ کہے گئے ہیں۔
اب اذان کے مضمون پر ایک اور شعر سنیئے۔ لا اعلم ؎

خدا سمجھے موذن سے کہ تو کا عین خشرت میں
چھری مجھ پر چلادی نعرۂ اللہ اکبر نے

چونکہ ذبح کرتے وقت بھی بسم اللہ اور اللہ اکبر کہتے ہیں اس لیے نعرۂ اللہ اکبر اور چھری چلانے میں عمدہ مناسبت ہے۔ حق کہے جو کوئی سو مارا جائے کی طرح یہاں بھی مناسبت نے معنی کا استحکام کیا ہے۔ اور استعارے کو استعارے کے ذریعہ تقویت پہنچائی ہے۔ "نعرۂ اللہ اکبر" استعارہ ہے صحیح ہونے کا۔ اور "چھری چلانا" استعارہ ہے نہایت اذیت پہنچانے کا ایک کے بغیر دوسرا دشوار ہے۔ مثلاً یہ متبادل مصرعے ملاحظہ ہوں۔ ؎

۱- کہ دل میرا بجھایا نعرۂ اللہ اکبر نے

۲- نہایت کوفت ڈالی نعرۂ اللہ اکبر نے

۳- نمک سینے میں ڈالا نعرۂ اللہ اکبر نے

یہاں بھی ظاہر ہے کہ مصرع ۱ اور ۲ مناسبت سے عاری ہونے کے باعث بے جان، بلکہ معنی کے لیے نقصان دہ ہیں مصرع ۳ بھی مناسبت سے دور ہے۔ لیکن پیکر کے فوری پن کے مصرع ذرا سنبھال لیا ہے۔

شعر زیر بحث میں تکبیر اور ذبح کا مضمون غالباً خسرو سے مستعار ہے ؎

مرا کشتی و تکبیرے نہ گفتی
عجب سنگیں دلی اللہ اکبر

طرز ادا کی ڈرامائیت اور مصرع ثانی کے انشائیہ انداز نے خسرو کے شعر کو ذوق کے شعر سے بڑھا دیا ہے۔ ورنہ طرز گذاری Strategy دونوں کی ایک سی ہے۔ "تکبیر" اور "اللہ اکبر" میں رعایت ہے۔ اور "کشتی" اور "اللہ اکبر" میں مناسبت ہے۔ دونوں شعر حسن کلام کا معجزہ اور رعایت و مناسبت کے کرشموں کی دلیل ناطق ہیں۔ خسرو کا شعر اس مقام سے ہے جہاں استعارے کی معمولی قسمیں بے کار ہو جاتی ہیں۔ اور یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ استعارے کی حد کہاں مقرر کی جائے۔ ایک طرح سے دیکھیے تو "اللہ اکبر" کو چھوڑ کر پورا شعر استعاراتی بیان ہے۔ اور "اللہ اکبر" (بمعنی تکبیر، بمعنی استعجاب، بمعنی ملامت، بمعنی رنج وغیرہ) مستعار لہٗ ہے ایک طرح دیکھیے تو اللہ اکبر مستعار منہ ہے۔ یعنی نشانیات Semiotics کی زبان میں:

اللہ اکبر کیا ہے؟	مرا کشتی و تکبیرے نہ گفتی۔ عجب سنگیں دلی
مرا کشتی۔۔۔۔۔ الخ کو کیسے بیان کریں؟	اللہ اکبر کہہ کر

سعید اے اشرف کا شعر ہے ؎

دل را بہ سینہ آں بت سرکش گرفت ورفت
درخانۂ من آمد و آتش گرفت ورفت

اس میں کوئی شک نہیں کہ مکمل شعر کہا ہے۔ "دل" کے لیے "آتش" کا استعارہ ہر طرح مناسب ہے۔ اور دل کو لے کر فوراً چلتا ہو جانا کے لیے گھر میں آکر آگ مانگنا اور لے کر فوراً واپس چلا جانا بھی نہایت خوب ہے۔ توقع نہیں ہوتی کہ اس مضمون پر اب کچھ اور اضافہ ہو سکتا ہے۔ یا کوئی اور پہلو نکل سکتا ہے۔ اب مناسبت کی جلوہ گری ملاحظہ ہو۔ میر (دیوان دوم) ؎

گرم مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ لینی مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا

ذوق ؎

لیتے ہی دل جو عاشق دل سوز کا چلے
تم آگ لینے آئے تھے کیا آئے کیا چلے

اشرف کے شعر میں دل اور آتش کی نشانیاتی مساوات یعنی Semiotic equation مقدر تھی۔ استعاراتی جہت کے واضح ہونے کی وجہ سے مساوات کا لطف پوری طرح حاصل ہو رہا تھا۔ میر اور ذوق نے "سوختہ" اور "دل سوز" لفظ رکھ کر آگ لینے کے لیے آنے کی مناسبت مکمل کر دی۔ اور دوسری ہی طرح کا استعارہ پیدا کر دیا۔ اب نشانیاتی مساوات سے زیادہ پیچیدہ عمل واقع ہو رہا ہے۔ میر کا لفظ "سوختہ" حسب ذیل اشاروں کا حامل ہے۔ (۱) دل سوختہ (۲) سوختہ بخت (۳) سوختہ جاں (۴) بدن سوختہ (۵) جلانے کے قابل ("سوختہ" بمعنی ایندھن) (۶) وہ جو ختم ہو چکا ہو (مثلاً ہم کہتے ہیں "ساری جائداد سوخت کر دی") (۷) وہ جو ضائع ہو چکا ہو (آرزو سوختن = آرزو حاصل نہ شدن) یعنی "سوختہ" نہایت کثیر المعنی لفظ ہے۔ اور یہ سب معنی اس لیے یہاں مناسب ہیں کہ مصرع ثانی میں "آگ" کا ذکر ہے۔

میر اس پر بس نہیں کرتے۔ وہ لفظ "گرم" بھی استعمال کرتے ہیں۔ (بمعنی تیز۔ یا بمعنی دانش۔) لہٰذا یہاں ایہام ہے۔ کیونکہ "گرم" کے بعید معنی مراد ہیں۔ لیکن "گرم" اور آگ اور سوختہ کے مابین مناسبت بھی ہے۔ کیونکہ دونوں میں گرمی کی صفت ہے۔ اگر مصرع اولیٰ

سے "گرم" اور "سوختہ" ہٹا دیے جائیں تو میر کا شعر اشرف ماژندرانی کے شعر کی نہایت بھونڈی نقل بن جائے گا۔ ع

۱۔ جلد اٹھ کر کے مرے پاس سے جانا کیا تھا

۲۔ چند لمحوں میں مجھے چھوڑ کے جانا کیا تھا

۳۔ آتے آتے ہی مرے پاس سے جانا کیا تھا

یہ مصرعے ہم جیسوں کے لیے تو خاصے ہیں۔ لیکن میر کا اصل مصرع نہ معلوم ہو اور اشرف کا شعر ذہن میں ہو تو بھی کم حقیقت معلوم ہوں گے۔ اور اگر میر کا اصل مصرع معلوم ہو تو یہ مصرعے دیکھنے کو بھی جی نہ چاہے گا۔

ذوق کے شعر میں یہ خوبیاں نہیں ہیں۔ وہ "گرم" اور "سوختہ" جیسے الفاظ کا جواب کہاں سے لاتے؟ پھر ان کے یہاں "دل" کی تکرار کچھ بھلی نہیں معلوم ہوتی۔ لیکن "دل سوز" اور "آگ" کی مناسبت نے پھر بھی شعر کو سنبھال لیا ہے۔ اگر لفظ "دل سوز" ہٹا لیں تو شعر بہت کم رتبہ رہ جائے گا۔ حالانکہ دوسرا مصرع اتنا برجستہ ہے کہ ضرب المثل بن گیا ہے۔ لیکن لفظ "دل سوز" کے نکل جانے پر دونوں مصرعوں کی نابرابری اور بھی تکلیف دہ ہو جائے گی ع

۱۔ لیتے ہی دل جو عاشق دل گیر کا چلے

۲۔ لیتے ہی دل جو عاشق پردرد کا چلے

صاف معلوم ہوتا ہے کہ مصرع ۱ میں "دل" کی تکرار جتنی معیوب لگ رہی ہے۔ ذوق کے اصل مصرعے میں اتنی ناقابل برداشت نہیں۔ "سوز" اور "آگ" کی مناسبت نے شعر کو سنبھال لیا ہے۔ مصرع ۲ اگرچہ رواں ہے لیکن اگلے مصرعے میں "آگ" کا جواز "پردرد" سے نہیں ہو سکتا۔ "دل سوز" اور "آگ" کی مناسبت بہر حال پر لطف ہے۔

"گرم" پر غالب کا شعر یاد آیا ہے

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو
کہ چشم تنگ شاید کثرت نظارہ سے وا ہو

"افسردہ" کے معنی "رنجیدہ" ہیں۔ لیکن اس کے معنی "بجھا ہوا خاص کر ٹھنڈک، مثلاً برف کے باعث بجھا ہوا" بھی ہیں۔ ان معنی کی مناسبت سے "گرم" لکھا۔ یعنی "افسردہ" کے ایہامی

معنی (بعید معنی) لیے اور پھر ان کی مناسبت سے گرم لکھا "گرم" میں پھر ایہام رکھا، کہ یہاں اس کے بعید معنی (مصروف، مشغول) مراد ہیں۔ نہ کہ قریب معنی۔ اگر "افسردہ" یا "گرم" میں سے ایک لفظ نکال لیں تو یہ سب پیچیدگی ختم ہو جائے گی۔ اور شعر سپاٹ ہو جائے گا۔ اگر دونوں ہی لفظ نکال لیں تو بس اللہ ہی حافظ ہے۔ ع

۱۔ حسد سے دل جو رنجیدہ ہے تو محو تماشا ہو

۲۔ حسد سے دل اگر افسردہ ہے وقفِ تماشا ہو

۳ حسد سے دل اگر محزوں ہے تو گرمِ تماشا ہو

کسی بھی صورت سے وہ لطف، وہ معنویت حاصل نہیں ہوتی۔ پھر یہ بھی ملحوظ رہے کہ عام طور پر حسد کو آگ سے تشبیہ دیتے ہیں (حسد کی آگ، آتشِ حسد۔ حسد کے معنی ہی اردو میں "جلنا" ہیں۔) لیکن غالب نے حسد کو برف کی طرح برت کر اس سے دل کو افسردہ، (ٹھنڈا، بجھا ہوا) دکھایا ہے۔ معلوم ہوا "حسد" اور افسردہ میں بھی ایک طرح کی مناسبت ہے اسے "مناسبت معکوس" کہہ لیجئے۔ ایسی ہی ایک مثال میر انیس کے مرثیے ع جب ان میں سر بلند علی کا علم ہوا، سے ملاحظہ ہو ؎

دو دن کی بھوک پیاس میں ہیں زندگی سے سیر
مولا غلام سے نہیں رکنے کے یہ دلیر

بظاہر تو یہاں محض صنعت تضاد ہے (بھوک پیاس / زندگی سے سیر) لیکن اس پر یوں غور کریں کہ دو دن تک بھوکے پیاسے جینا گویا دل بھر کے جینا ہے۔ اب زندگی کی خواہش اس لیے نہیں رہی کہ جی بھر کے جی لیے۔ یعنی بھوک پیاس نے سیر کر دیا۔ اب مناسبت واضح ہو گئی۔ اب لگے ہاتھوں مولا / غلام کا بظاہر تضاد بھی دیکھ لیں۔ کہ یہاں "مولا" کا لفظ کس قدر مناسب ہے۔ اگر مصرع یوں ہو تو کتنا خلا پیدا ہو جائے۔ ع

۱۔ حضرت غلام سے نہیں رکنے کے یہ دلیر

۲۔ اب تو غلام سے نہیں رکنے کے یہ دلیر

اس پر طرہ یہ کہ "مولی" کے بھی ایک معنی "غلام" ہیں۔ اس سے بڑھ کر رعایت اور مناسبت کوئی کیا پیدا کرے گا۔؟

غالب کے "حسد سے دل اگر افسردہ ہے" والے شعر میں مناسبت کی ایک بدیع شکل

ہم نے دیکھی تھی، کہ ایہامی لفظ کی مناسبت سے الفاظ لائے جائیں۔ کہیں ایسے الفاظ ہوں جن کی مناسبت قریب کے معنی سے ہو، اور کہیں ایسے الفاظ ہوں جن کی مناسبت بعید معنی سے ہو۔ یہ غالب کا مخصوص انداز ہے۔ اس کے ذریعہ انھوں نے معنی تازہ کے گل عجائب کھلائے ہیں ؂

ہوں سراپا ساز آہنگ شکایت کچھ نہ پوچھ
ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے

"ساز" کے معنی بعید ہیں "بنا ہوا، ساختہ" اور قریب کے معنی ہیں "باجا"۔ متن کے اعتبار سے "ساز" کے بعید معنی (= بنا ہوا) درکار ہیں۔ لیکن مناسبتیں سب "ساز" بمعنی "باجا" کے اعتبار سے ہیں، اور لطف یہ ہے کہ سب شعر کے معنی کو بھی مناسب ہیں۔ "آہنگ" (بمعنی "نغمہ" بمعنی ارادہ بھی درست ہے۔ دونوں معنی کار آمد ہیں۔) "چھیڑے" (بمعنی "برانگیخت کرے" یا بمعنی "ساز یا نغمہ آغاز کرے"۔ دونوں معنی کار آمد ہیں۔) اگر "ساز" میں ایہام نہ فرض کریں اور اسے لغوی معنی (باجا) میں قرار دیں، تو بھی سب مناسبتیں ویسی ہی برقرار رہتی ہیں۔ لیکن "ساز" کے بعید معنی سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے۔ لہٰذا "ساز" میں ایہام فرض کرنے میں معنی کا فائدہ ہے۔ اسی طرز کا شعر ہے ؂

یک نظر بیش نہیں فرصت ہستی غافل
گرمی بزم ہے اک رقص شرر ہونے تک

لفظ "گرمی" میں ایہام ہے۔ اس کے قریبی معنی ہیں "حدت" اور بعید معنی ہیں "چہل پہل"۔ یہاں بعید معنی مراد ہیں اور "شرر" سے ان کی مناسبت ظاہر ہے۔ شرر میں گرمی ہوتی ہے۔ چاہے وہ کتنی ہی عارضی ہو۔ لہٰذا "گرمی بزم" کے معنی کو "شرر" سے تقویت پہنچ رہی ہے۔ مزید کہ "نظر" کی ایک صفت گرمی بھی ہے۔ اس طرح "نظر" اور "گرمی بزم" میں بھی مناسبت ہے۔

بسا اوقات مناسبت اتنی لطیف ہوتی ہے کہ مشاق اور باصلاحیت قاری بھی بعض اوقات اس کو دریافت کرنے میں دیر لگا دیتا ہے۔ مناسبت اپنا کام کر دیتی ہے، یعنی شعر کے معنی اور حسن میں اضافہ کر دیتی ہے۔ لیکن قاری اگر مشاق اور باصلاحیت نہ ہو تو وہ اکثر محسوس ہی نہیں کرتا کہ یہاں ہو کیا رہا ہے۔ اور باصلاحیت قاری قدم قدم پر مناسبت کو نگاہ میں رکھتا ہے، لیکن پھر بھی بعض اوقات اس کو دیر لگتی ہے، یعنی پہلی قرات میں وہ

مناسبت کو نہیں پہچان پاتا۔ کبھی کبھی تو کئی کئی بار کے پڑھے ہوئے شعر میں اچانک ایسی مناسبت دکھائی دے جاتی ہے جو اس سے قبل قاری کی نگاہ سے اوجھل رہی تھی۔ مناسبت اگر نہ ہو تو مشاق قاری اس کی کمی محسوس کرتا ہے۔ لیکن اگر وہ موجود ہو تو کوئی ضروری نہیں کہ وہ فوراً متوجہ کر لے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ رعایت اور مناسبت دونوں ہماری زبان کا جوہر ہیں۔ اور اچھی کلاسیکی شاعری میں مناسبت تقریباً فطری طور پر موجود رہتی ہے۔ اسی لیے ہم اس کے عادی ہو جاتے ہیں۔ جس طرح کمرے کے اندر رکھے ہوئے پھولوں کی لطیف خوشبو ایک دو بار محسوس ہو جاتی ہے لیکن عام طور پر ہم اسے شعوری طور پر محسوس نہیں کرتے۔ اسی طرح کلاسیکی شاعری میں مناسبتیں برجا موجود ہیں۔ ضرورت ایسے قاری کی ہے جو انھیں محسوس کرے۔

کلاسیکی شاعری کے مشاق اور باصلاحیت قاری کی مثال ماہر علم نباتات کی سی ہے۔ جو گھنی جھاڑیوں اور پودوں سے لدی ہوئی خطۂ زمین میں نادر اور خوبصورت پھولوں کی تلاش کرتا ہے۔ اس کی نگاہ اپنے مطلوب پھولوں کو وہاں بھی دیکھ لیتی ہے جہاں عام شخص صرف معمولی گھاس پودے دیکھتا ہے۔ اور اگر کبھی پہلے سے دیکھے ہوئے خطۂ زمین پر غیر متوقع طور پر کوئی نادر چیز نظر آجائے، یا کوئی اسے ایسی چیز دکھا دے۔ تو اس کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر، غالب کا شعر ہے ؎

لے گئے خاک میں ہم داغ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا

یہاں "رنگ" اور "گلستاں" کی مناسبت کی طرف اکثر لوگوں نے اشارہ کیا ہے۔ لیکن "خاک" اور "گلستاں" کی مناسبت کی طرف ان کا دھیان نہیں گیا ہے۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتے

۱۔ لے گئے قبر میں ہم داغ تمنائے نشاط
۲۔ لے گئے گور میں ہم داغ تمنائے نشاط
۳۔ مر گئے ہم لیے دل میں ہی تمنائے نشاط

تو محسوس ہوتا ہے کہ "خاک" اور "گلستاں" میں کس قدر لطف تھا۔ گلستاں کو خاک سے پیدا ہوتے فرض کرتے ہیں، ناسخ ؎

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

لہٰذا متکلم کا خاک میں دفن ہو جانا اور معشوق کا آپ ہی آپ مثل گلستاں کھل کر بہاراں ہونا ایک دوسرے سے کسی پراسرار، مابعد الطبیعاتی طور پر منسلک نظر آتے ہیں۔ اور ان معنی کو استحکام ایک اور مناسبت سے ملتا ہے۔ "گل" کے ایک معنی "داغ" بھی ہیں۔ اور گل و داغ دونوں کی ایک صفت "کھلنا" بھی ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر "داغ تمنائے نشاط" کی ترکیب میں داغ کو بمعنی "گل" دیکھیں (یعنی اس کے ایہامی، بعید معنی کو مدنظر رکھیں) تو داغ اور گلستاں میں بھی مناسبت ہے۔ اس طرح یہ معنی کہ ہم خاک میں گئے اور تم گلستاں کی طرح کھلے، اور بھی مضبوط ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ اب ہم متکلم کو "گل (بمعنی داغ)" کے ساتھ زمین پر گڑتا ہوا فرض کر سکتے ہیں۔ جس طرح خون صد ہزار انجم سے سحر پیدا ہوتی ہے۔ اسی طرح تمنائے نشاط کے گلوں کو پہلو میں لیے ہوئے دفن ہو جانے والے عاشق کی موت کے بعد معشوق کا لبعد رنگ گلستاں ہو جانا بھی ممکن ہے۔

غالب کے مذکورہ بالا شعر میں مناسبت دور کے قرینوں پر مبنی ہے۔ دور کے قرینوں سے میری مراد ایسا قرینہ ہے جو معنی کے ایک دو درجے طے کرنے پر حاصل ہو۔ مثلاً ناسخ ہے

ہاتھ سے اس قاتل عالم کے کیوں کر جی بچے
جس کا ہر ناخن بریدہ غیرت شمشیر ہے

اگر پہلے مصرعے میں تھوڑی سی تبدیلی کر کے شعر یوں ہوتا ہے

آنکھ سے اس قاتل عالم کے کیوں کر جی بچے
جس کا ہر ناخن بریدہ غیرت شمشیر ہے

تو مشاق قاری یہ ضرور کہہ اٹھتا کہ یہ تو ماروں گھٹنا پھوٹے آنکھ والی بات ہوئی۔ بات تو ناخن اور شمشیر کی ہو رہی ہے۔ یہاں آنکھ کا کیا محل تھا؟ لیکن مناسبت کا کمال یہ ہے کہ لفظ "ہاتھ" کی طرف کسی کا دھیان نہیں جاتا کہ وہ کوئی غیر معمولی کام بھی کر رہا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

۱۔ ناخن یا تو ہاتھ کے ہیں یا تو پاؤں کے۔
۲۔ تلوار ہاتھ سے چلائی جاتی ہے۔
۳۔ ناخن جب کٹتے ہیں تو غیرت شمشیر ہوتے ہیں۔
۴۔ ناخن ہاتھ سے کاٹے جاتے ہیں۔
۵۔ ہاتھ / پاؤں کے ناخن غیرت شمشیر ہیں تو

۶۔ اس کے ہاتھ میں اصل شمشیر کا کیا عالم ہوگا؟ یا
۷۔ جب اس کے ناخن ہی غیرت شمشیر ہیں تو خود ہاتھوں میں صفت کشندگی کس قدر ہوگی؟
۸۔ جو شخص ناخنوں کو کاٹ کر، کٹوا کر انھیں غیرت شمشیر کر دیتا ہے وہ کتنا بڑا قاتل ہوگا!

اب یہاں "قاتل عالم" کی مناسبت ظاہر ہوتی ہے۔ اس کو ہٹا کر مصرع یوں کر دیجیے اور دیکھیے کہ کمخواب میں ٹاٹ کا پیوند معلوم ہوتا ہے کہ نہیں ؂

۱۔ ہاتھ اسے اس شاہد ظالم کے کیوں کر جی بچے
۲۔ ایسے معشوق ستمگر سے بھلا کیا جی بچے
۳۔ ایسے غارت گر بتوں سے جی بھلا کیا اب بچے

مصرع ۳ کی روشنی میں امام جرجانی کا قول کرسی نشین ہوتا نظر آتا ہے کہ لغوی معنی کے بغیر استعارہ نہیں قائم ہوتا۔ "بت" اگرچہ معشوق کا استعارہ ہے۔ بلکہ معشوق کے معنی میں تقریباً علم بن چکا ہے۔ لیکن کون ہے جو بتوں کے ناخن کا ذکر کرے اور احمق نہ کہلائے؟ ناسخ کا "قاتل عالم" استعارے اور مناسبت دونوں کی معنویت کا حامل ہے۔

اب ناسخ کے شعر میں لفظ "بریدہ" کی پوری اہمیت ظاہر ہوتی ہے۔ یہ تو ہے ہی کہ معشوق آج کے فیشن والے لمبے ناخن نہیں رکھتا وہ اپنے ناخن خود تراشتا یا ترشواتا ہے، اور اس کے ناخن جب کٹتے ہیں تو غیرت شمشیر ہوتے ہیں۔ "بریدہ" اور "شمشیر" اور "قاتل" میں ایک مناسبت ظاہر ہے۔ دوسری مناسبت یہ ہے کہ جب ناخن غیرت شمشیر ہیں تو بے سعی و کوشش کاٹتے ہوں گے۔ لہٰذا ادھر ناخن کٹے (بریدہ ہوئے) ادھر لوگوں کے گلے کٹے۔

میر کا شعر ہے (دیوان ششم) ؂

فلک نے پیس کر سرمہ بنایا
نظر میں اس کی میں تو بھی نہ آیا

یہاں بھی اگرچہ "سرمہ" اور "نظر میں آنا" کی ظاہری رعایت سامنے کی ہے۔ لیکن دراصل یہ مناسبت کا شعر ہے، اور اس کے قرینے دور کے ہیں۔

۱۔ نظر میں آنا = توجہ کو اپنی طرف کھینچنا
۲۔ نظر میں آنا = دکھائی دینا
۳۔ نظر = آنکھ۔ نظر میں آنا = آنکھ میں لگنا (یعنی سرمے کا آنکھ میں لگایا جانا)

۴۔ آنکھ میں سرمہ لگتا ہے تو آنکھ کی روشنی بڑھتی ہے۔ یا آنکھ صحت مند ہوتی ہے۔
۵۔ آسمان کی آنکھ مریض ہے۔ غالباً وہ
۶۔ یرقان زدہ ہے۔ زرد ہے۔ یرقانی آنکھ کو چیزیں زرد نظر آتی ہیں۔ سرمہ اسے کیا دکھائی دے گا۔
۷۔ آسمان نے مجھے سرمہ تو بنا دیا۔ لیکن نہ اس کی بینائی بڑھی، اور
۸۔ نہ وہ پھر بھی دیکھ سکا کہ اس نے پیس پیس کر کس چیز کو سرمہ بنا دیا ہے۔

یہ بھی خیال رکھیں کہ "فلک" اور "پیس کر" میں بھی مناسبت ہے۔ کیونکہ آسمان کو چکر کھاتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ اور اسے اکثر "آسیا" (یعنی چکی) سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ لہٰذا آسمان نے متکلم کو محض ازراہ سنگ دلی نہیں پیسا بلکہ پینا دلنا اس کا کام ہی ہے۔

ظاہر ہے کہ سب مناسبتیں ایک جیسی پیچیدہ نہیں ہوتیں۔ لیکن سب شعر بھی ایک جیسے معنی خیز نہیں ہوتے۔ اصل بات یہ ہے کہ جب مناسبت ہوگی تو معنی زیادہ مضبوط اور وسیع اور بہتر نکلیں گے۔ میر انیس کے جن دو مرثیوں سے میں نے اب تک ایہام اور رعایت کی مثالیں اخذ کی ہیں، انہیں سے یہ چند اور دیکھئے جو مناسبت کے اس فائدے کا ثبوت ہیں کہ اس سے معنی بہتر ہو جاتے ہیں۔

مرثیہ ۱۔ جب کربلا میں داخلۂ شاہ دیں ہوا

۱۔ مرغوب طبع ہے یہ زمین فلک جناب
سوئے گا اس کی خاک پہ فرزند بوتراب

کربلا کی زمین کے لیے "فلک جناب" کی مناسبت کس قدر خوبصورت ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ لیکن یہ بات ضرور کہنے کی ہے کہ "زمین فلک جناب" کے فقرے میں انیس نے امام حسین کی براہ راست تعریف کیے بغیر ان کی مکمل ثنا کر دی ہے۔ اور دوسرے مصرعے میں پورا مرثیہ کہہ دیا ہے کہ اس زمین کی "خاک" پر امام کو سونا ہوگا۔ "زمین" اور "خاک پہ سونا" کی مناسبت نے دو معنی پیدا کر دیے ہیں۔ (۱) امام یہاں کشتہ ہو کر موت کی نیند سوئیں گے۔ (۲) یہی خاک ان کا مدفن ہوگی۔ اب ان سب سے بڑھ کر امام حسین کو "فرزند بوتراب" کہا اور مناسبت کو کامل واکمل کر دیا۔ کہ "بوتراب" کے معنی ہیں "مٹی والا" "خاک والا" اور جیسا کہ سب جانتے ہیں، ہمارے پیغمبرؐ نے حضرت علی کو ازراہ محبت و شفقت اس نام سے پکارا تھا۔ یہاں اس نام

کی جگہ یا اس فقرے (فرزند بوتراب) کی جگہ کئی اور بھی الفاظ ممکن تھے۔ لیکن "فرزند بوتراب" میں حضرت علی کی منقبت بھی ہے۔ امام حسین کی مدح و تکریم بھی ہے۔ "خاک" اور "زمین" کے ساتھ مناسبت بھی ہے۔ اب ایک فقرے سے کوئی کتنا کام لے گا؟

۲۔ دکھلا رہے ہیں رنگ علی کی لڑائی کا
اعدا کے خوں سے لال تھا سبزہ ترائی کا

"رنگ" کی مناسبت سے "لال" اور "سبزہ" تو ہیں ہی، اور "رنگ" کے معنی کو مستحکم کر رہے ہیں۔ سبزے کا لال ہونا بھی عجیب مناسبت کا رنگ رکھتا ہے۔ "خون" کی مناسبت "ترائی" سے بھی ہے۔ کہ سبزہ خون سے تر تھا۔ اور ترائی پانی سے تر ہوتی ہے۔ ایک لطیف تر مناسبت علی کی لڑائی" اور "اعدا کے خوں" میں ہے۔ یعنی حضرت علی کی جنگ انصاف کی جنگ ہوتی تھی، وہ صرف دشمن کا خون بہاتے تھے۔ ان کی خوں ریزی محض خوں خواری نہ تھی بلکہ عدل و ایمان پر مبنی تھی۔

۳۔ دریا ہے کیا یہ شیر ہٹیں جس کو چھوڑ کے
جب پل بنا دیا درِ خیبر کو توڑ کے

"دریا" اور "شیر" میں تو مناسبت ہے ہی، کہ شیروں کے بارے میں خیال تھا کہ وہ دریا کی کچھار میں رہتے ہیں۔ اور دریا، در میں رعایت بھی خوب ہے۔ لیکن "دریا" اور "پل" کی مناسبت رنگ و سنگ میں شاہوار ہے۔ کہ دریا کو قابو کرنے کا سب سے اچھا طریقہ اس پر پل بنانا ہے۔ مصرع ثانی پورا پورا اس بات کو ثابت کر رہا ہے کہ ان شیروں کے سامنے دریا کچھ نہیں، اور ثبوت بھی دریا ہی کے عالم سے دیا۔ "دریا" کے اعتبار سے "ہٹیں" کی بھی رعایت ہے، کہ دریا کے راہ بدلنے کو "ہٹنا" بھی کہتے ہیں۔

مرثیہ: جب ان میں سربلند علی کا علم ہوا۔

۱۔ عباس آبرو میں تری فرق آئے گا
پانی پیا تو نام وفا ڈوب جائے گا

"پانی" اور "آبرو" (آب رو) کی رعایت اور "پانی" کے ساتھ "ڈوب جائے گا" کی مناسبت ملاحظہ کریں۔ خاص کر یہ دیکھیں کہ جناب عباس دریا پر پہنچ گئے ہیں۔ اور خود سے کہہ رہے ہیں کہ عباس آبرو الخ۔ "ڈوب جائے گا" میں دریا کے کنارے کی مناسبت بھی آگئی اور پانی پینے میں

جو بظاہر خود غرضی ہے، اس کے بھی معنی بیان ہو گئے۔

۲- کیوں کر نہ عشق ہو شہ گردوں جناب کو
حاصل میں سیکڑوں شرف اس آفتاب کو

"آفتاب" کے لحاظ سے "گردوں" (آسمان) کتنا مناسب ہے۔ اور کسی ستارے کا اپنے اصل برج میں آجانا اس کا "شرف" کہلاتا ہے۔ اس لحاظ سے "آفتاب" اور "شرف" میں دوہری مناسبت ہے۔ کربلا کو عباس علم دار کا اصل گھر (خانہ) فرض کریں تو کربلا میں آنا ان کا شرف ہے۔ اور ان کا افواج حسینی کا علم دار مقرر ہونا سیکڑوں شرف کے برابر ہے۔ پھر شروع کے چار مصرعوں میں جناب عباس کی شانیں بہت سی بیان کی ہیں۔ اس طرح وہ سب مل کر سیکڑوں شرف پیدا کر رہی ہیں۔ یہ تیسری مناسبت ہے۔

ایہام اور رعایت کے زوال سے ہماری شاعری کو جو نقصان پہنچا اس کی تلافی تھوڑی بہت یوں ہوئی کہ "جذبات نگاری" کو فروغ ہوا اور ایسی شاعری کم ہو گئی جس میں ذہن کو زور دینا پڑے۔ لیکن مناسبت کا تصور غائب ہو جانے، یا مناسبت کا لحاظ نہ رکھنے کے باعث جو نقصان پہنچا اس کی تلافی صرف اسی وقت ہو سکی جب جدید شاعری اور خاص کر جدید نظم کا بول بالا ہوا۔ جدید نظم کی شعریات میں بھی ایہام وغیرہ کی گنجائش ہے۔ لیکن اس کا کلام اس کے بغیر بھی چل سکتا تھا۔ اور چلا۔ جدید نظم چونکہ زیادہ تر ذاتی تاثرات و تصورات پر مبنی تھی، اس لیے اس نے مناسب تشبیہات و استعارات کو تو اپنایا، لیکن الگ سے مناسبت پر کوئی خاص توجہ نہ دی۔ اقبال نے جدید نظم میں بھی قدیم طرز کو بہت کچھ باقی رکھا۔ اس لیے ان کے یہاں مناسبت خوب کار فرما ہے۔ اور رعایت بھی موجود ہے۔ حتیٰ کہ وہ ایہام بھی برت لیتے ہیں۔ نقصان ان لوگوں کا ہوا جنھوں نے نظم و غزل میں بخیال "خود کلاسیکی رکھ رکھاؤ" کے ساتھ "نئے تقاضوں" کا خیال رکھا۔ ان تمام شعرا کو جن میں جوشؔ سر فہرست ہیں، مناسبت کا بالکل شعور نہ تھا۔ رعایت کے معنی وہ سرسری قسم کا ضلع سمجھتے تھے، اور ایہام سے انھیں شرم آتی تھی۔ بلکہ وہ لوگ کتابی قسم کا بھی ایہام برتنے پر قادر نہ تھے۔ عدم مناسبت الفاظ، زبان کے امکانات کو تخلیقی طور پر بروئے کار لانے کی کوشش سے گریز، زبان کا میکانیکی استعمال، یہ جوش صاحب کے خاص صفات ہیں۔

مثال کے طور پر، جوش صاحب کی انتہائی مشہور نظم "جنگل کی شاہ زادی" میں لڑکی کا سراپا ہے

زاہد فریب، گل رخ، کافر، دراز مژگاں
سیمیں بدن، پری رخ، نوخیز، حشر ساماں
خوش چشم، خوبصورت، خوش وضع، ماہ پیکر
نازک بدن، شکر لب، شیریں ادا، فسوں گر
کافر ادا، شگفتہ، گل پیرہن، سمن بو
سرو چمن، سہی قد، رنگیں جمال، خوش رو
گیسو کمند، مہوش، کافور فام، قاتل
نظارہ سوز، دلکش، سرمست، شمع محفل
ابرو ہلال، مے گوں، جاں بخش، روح پرور
نسریں بدن، پری رخ، سیمیں عذار، دلبر

اس سے زیادہ برداشت نہیں ہوتا۔ لہٰذا یہیں پر بس کرتا ہوں۔ یوں تو مندرجہ بالا اشعار کو شاعری سے زیادہ موزوں تک بندی ہی کہنا چاہیئے۔ لیکن اس سے تنقید کا حق ادا نہیں ہوتا۔ اگر بقول فرینک کرموڈ Frank Kermode کسی نظم پر بہترین رائے زنی کسی اور نظم سے ہی ہوتی ہے۔ تو سب سے آسان تنقید یہ ہے کہ کسی اوسط درجے کے کلاسیکی شاعر کے یہاں سے سراپا نقل کر دیا جائے۔ زیادہ دور نہ جائیں تو "داستان امیر حمزہ" ہی میں سے کوئی نمائندہ سراپا اٹھائیں۔ لہٰذا ملاحظہ ہو "طلسم ہوش رُبا"، جلد سوم (مصنف احمد حسین قمر، مطبوعہ ۱۸۹۲ء) کے صفحہ ۲۰۰ پر ہے ہے

کیا خوب جبیں ہے مطلع نور
رنگ رخ صبح جبیں سے کافور
شیرازۂ سپے کتاب ہر ناز
فہرست جریدہ ہائے اعجاز
صحبت میں جو باریاب ہو جائے
آئینہ حیا سے آب ہو جائے

دونوں رخ صاف باغ امید
گویا ہے قران ماہ وخورشید
سینے کے بیان کیا ہوں اوصاف
ڈبیاں معجون باہ کی صاف
کیا نور ابد ملا ازل میں
سینہ ہے کہ آئینہ بغل میں
پرنور شکم ہے آئینہ صاف
ہے چاہ ذقن کا عکس وہ ناف
چیتے کی کمر بہت ہے مشہور
نازک ہے یہ اس سے چشم بددور
توصیف ہو زانوؤں کی کیوں کر
دو پلڑے حسن میں برابر

سب سے پہلی بات تو یہ کہ جوش صاحب صرف فوں فاں کرتے رہے ہیں، دور دور سے جسم کا طواف کرتے رہے ہیں۔ ورنہ کوئی واقعی عضو بدن انھوں نے نہ دیکھا ہے اور نہ ہمیں دکھا سکتے ہیں۔ موٹی موٹی تعمیمی باتوں سے آگے جانے کی ہمت ان میں نہیں۔ "طلسم ہوش ربا" سے جو سراپا میں نے بالکل یوں ہی سرسری تلاش کے بعد اخذ کیا ہے۔ وہ اس داستان کے عام معیار سے ذرا کم تر ہے۔ اور میں نے ایسا جان بوجھ کر کیا ہے۔ کہ جوڑی کچھ تو برابر کی ہو۔ لیکن شاعری تو دور رہی، بدن کے بیان میں بھی یہ سراپا "جنگل کی شاہزادی" سے بہت آگے ہے۔ اس میں جبیں، رخسار، سینہ، بغل، شکم، ذقن، ناف، کمر، زانو۔ اتنے اعضا سے ہم دوچار ہوتے ہیں۔ جوش صاحب مژگاں، لب، گیسو، ابرو، عذرا، ان سے آگے نہیں جاتے۔ اور ان کا ذکر بھی وہ الگ الگ، ٹھٹک ٹھٹک کر، اٹھلا اٹھلا کر، رکتے رکتے کرتے ہیں۔ اور ذکر بھی صرف نام کی حد تک۔ صفت یا ثنا کچھ نہیں بیان کرتے۔ (بلکہ بیان کرنے کی سکت نہیں رکھتے)

ممکن ہے کہا جائے کہ جوش صاحب سراپا نہیں لکھ رہے ہیں۔ وہ تو لڑکی کے حسن کا بیان شاعرانہ لہجے میں کر رہے ہیں۔ یعنی وہ اپنی ہی طرح کی نظم لکھ رہے ہیں۔ سراپا کی رسومیات

سے ان کا کچھ لینا دینا نہیں۔ لہٰذا آئیے جوش صاحب کے اشعار کا محاکمہ شاعری کے معیار سے کریں۔
ایک ہی نشانہ میں بات مکمل ہو جاتی ہے کہ اگر بے جا تکرار، بے جوڑ اجتماع الفاظ، بے معنی اور رسمی صفاتی الفاظ کے بھونڈے کا نام شاعری ہے تو اور بات ہے۔ ورنہ جوش صاحب کے منقولہ بالا اشعار کسی طرح شاعری کہلانے کے مستحق نہیں۔ اور ان کا سب سے بڑا عیب الفاظ کی عدم مناسبت ہے، اور جب عدم مناسبت ہو تو تکرار بھی اثر پیدا ہو جاتی ہے۔ بہر حال مصرع مصرع کر کے دیکھتے ہیں۔

۱۔ زاہد فریب گل رخ کافر دراز مژگاں

زاہد فریب اور کافر میں ایک حد تک مناسبت ہے۔ لیکن زاہد فریب اور گل رخ میں کوئی مناسبت نہیں۔ گل رخ اور دراز مژگاں میں بھی کوئی مناسبت نہیں۔ لیکن خیر، پہلا ہی مصرع ہے۔ ممکن ہے آئندہ کوئی بات نکلے۔ اس وقت تو اتنا ہی ہے کہ گل رخ انسان کی صفت مانی جاتی ہے۔ دراز مژگاں انسانوں کے علاوہ آہوؤں وغیرہ کی صفت بھی ہے۔ لیکن چلئے، دراز مژگانی حسینوں کی صفت ہے، اس لیے قابل قبول ہے۔ حالانکہ گل رخ سے مراد پھول جیسا (نازک، گلابی، شاداب، وغیرہ) چہرہ ہے اور دراز مژگاں کوئی اور ہی عالم کی چیز ہے۔ دونوں میں کوئی ربط و مناسبت نہیں۔

۲۔ سیمیں بدن، پری رخ، نوخیز حشر ساماں

سیمیں بدن کا گذشتہ مصرعے سے کوئی تعلق نہیں، کہ وہاں بات گل رخی اور درازی مژگاں کی تھی۔ گل رخ کے بعد پری رخ میں رخ کی تکرار بھی ہے، اور مضمون کی پستی بھی، کہ پورے بدن کو سیمیں کہہ کر صرف چہرے کو پری کا چہرہ بتایا۔ نوخیز میں تکرار در تکرار ہے کہ جو گل رخ اور سیمیں بدن ہے وہ نوخیز تو ہوگا ہی۔ (اس کے پہلے کہہ بھی چکے ہیں کہ دیکھا کہ ایک لڑکی میدان میں کھڑی ہے۔ اگر لڑکیاں نوخیز نہیں ہوتیں تو کیا بوڑھی عورتیں نوخیز ہوتی ہیں؟) یہ تینوں فقرے انتہائی رسمی ہیں، بلکہ مصرع اولیٰ کے بھی چاروں فقرے بالکل رسمی اور معنی باختہ ہیں۔ لیکن خیر، ان میں سے اکثر کا تعلق لڑکی کے ظاہری سراپا سے ہے۔ اب اچانک ایک بالکل رسمی اور ساتھ ہی ساتھ نامناسب فقرہ (حشر ساماں) سامنے آتا ہے۔

جو کچھ اب تک کہا گیا وہ محض Bombast محض لفظ معنی سے عاری بے لطف داستان تھی، لیکن کم و بیش سراپے سے متعلق تھی۔ اب وہاں سے کھسکا کر ایک اور بھی عمومی لیکن جسم کو صورت سے زیادہ عمل سے متعلق بات پر اٹکا دیا۔ بہر حال چلیے، یہ شعر کا آخری لفظ ہے، ممکن ہے اگلے شعر

میں اس سے مربوط کوئی مضمون ہو ملحوظ رہے کہ جوش صاحب غزل کے خلاف اس لیے تھے کہ اس کے اشعار میں ربط نہیں ہوتا۔

۳۔ خوش چشم خوبصورت خوش وضع ماہ پیکر

سخت مایوسی ہوتی ہے کہ حشر سامانی کی تفصیل کے بجائے خوش...... خوب.... خوش کی تکرار سننی پڑتی ہے۔ چلئے خوش چشم کا تھوڑا سا جواز ہے، لیکن جو گل رخ، پری رخ ہے، اسے پھر خوبصورت کہہ کر مضمون کو پست کرنا اور فضول تکرار کے ذریعہ ذلیل کرنا کیا معنی رکھتا ہے؟ اور جو خوبصورت ہے، سیمیں بدن ہے، نوخیز ہے، وہ خوش وضع تو ہوگی ہی۔ کیا خوش وضع ہونا، سیمیں بدن ہونے سے بڑھ کر ہے؟ اور پھر جب وہ سیمیں بدن ہے تو پھر اسے ماہ پیکر کہنا کیوں؟ سیمیں بدن اور ماہ پیکر تقریباً ہم معنی ہیں، انتہائی رسمی ہیں۔ اور اثر کے لحاظ سے برابر ہیں۔

۴۔ نازک بدن، شکر لب، شیریں ادا فسوں گر

نازک بدن اگر بیر کے پھل کے معنی میں ہے تو ادر بات ہے۔ ورنہ جو شخص خوبصورت، سیمیں بدن، گل رخ، پری رخ وغیرہ وغیرہ ہو، اسے نازک بدن کہنا، رتبہ معشوق سے گرا دینا اور تکرار کے باسی بدبودار پھولوں کا ہار پہنانا ہے۔ بہرحال، نازک بدن اور ماہ پیکر میں تھوڑی سی مناسبت تھی، شکر لب کہہ کر اسے بھی ضائع کر دیا۔ شکر لب تو اس وقت مناسب تھا جب بوسہ لے کر دیکھا ہوتا۔ دور سے کیسے کہہ دیا کہ شکر لب ہے؟ چلئے مان لیا کہ دور ہی سے میٹھے لبوں والی لگ رہی تھی لیکن اس کی شیریں ادائی کیسے معلوم کر لی؟ ابھی تو پاس بھی نہیں گئے ہیں، بات بھی نہیں کی ہے۔ شکر لب اور شیریں ادا یہ پہلی صحیح مناسبت تھی جو ہمارے شاعر نے دریافت کی تھی۔ لیکن افسوس کہ دونوں فقرے صحیح جگہ پر نہیں ہیں۔ پھر غضب یہ کیا کہ فسوں گر لکھ دیا۔ اگر شیریں ادائی کو فسوں گری مان بھی لیں تو بقیہ سب فقروں کو کدھر لے جائیں؟ چلئے خوش چشم کو فسوں گر فرض کر لیا، لیکن خوش وضع خوبصورت، نازک بدن، یہ سب فسوں گری کی شان ہیں، یا ان سب میں شان فسوں گری ہے، تو فسوں گری بے معنی ہے، یا یہ فقرے بے معنی ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ فقرے ہی اس قدر رسمی اور بے روح ہیں، اور اس میکانیکی ڈھنگ سے برتے گئے ہیں کہ بے معنی ہی لگتے ہیں۔

۵۔ کافر ادا شگفتہ گل پیرہن سمن بو

ابھی ابھی اسے شیریں ادا اور کافر کہہ چکے تھے، اب کافر ادا کہا، گویا ان کے خیال میں کافر ادائی کوئی اور چیز ہے۔ کافری اور شیریں ادائی اور چیز ہے۔ ہوگا، لیکن ان میں اتنا کم فرق ہے

اور یہ سب فقرے اتنے رسمی اور مشینی ہیں کہ یہاں تک آتے آتے دماغ چکرانے لگتا ہے۔ پھر ابھی گل رخ، نوخیز، نازک بدن، سب کچھ کہہ چکے تھے مگر الفاظ کی اس قدر کمی ہے اور تخیل کی ناکامی اس قدر زبردست ہے کہ پھر شگفتہ کہہ دیا۔ گل رخ اور پری رخ کو گل پیرہن کہہ دیا۔ اور ابھی لڑکی کے قریب بھی نہیں پہنچے لیکن اسے سمن بو کہہ دیا۔ تکرار اور عدم مناسبت کا بازار گرم ہے شگفتہ اور گل پیرہن اور سمن بو میں مناسبت ہے۔ لیکن کا فرادانی سے ان کا کوئی مطلب نہیں۔ اور یہ صفات کا فرادا کے بعد لائی گئی ہیں۔ لہٰذا انھیں کا فرادائی کی وضاحت کرنا چاہیے تھی۔ لیکن جو چیز محض رسمی، فرضی اور مشینی طور پر لائی گئی ہو، اس کی وضاحت کہاں ممکن تھی۔ چار رسمی فقرے اور جس فقرے سے آغاز کلام کیا (کافرادا) اس کی کوئی مناسبت بعد کے فقروں سے نہیں، اگلے مصرعے سے بھی نہیں۔ الا یہ کہ سب فقرے رسمی اور مشینی ہیں۔

۶۔ سرو چمن سہی قد رنگیں جمال خوش رو

خدا معلوم معمولی سرو نے کیا بگاڑا تھا کہ سرو چمن کہا، اور پھر سہی قد کہہ کر اس کی تکرار کیوں کی؟ رنگیں جمال کا فقرہ بے معنی ہے (بے رنگ جمال کون سا ہوتا ہے؟) اور گل رخ، گل پیرہن، شگفتہ وغیرہ وغیرہ کہنے کے بعد رنگیں جمال چہ معنی دارد؟ مناسبت اب بھی غائب ہے۔ اور خوش رو کہہ کر تو بیڑا ہی غرق کر دیا۔ پورے مصرعے میں کسی لفظ سے خوش رو کو کوئی مناسبت نہیں۔ اور اب تک خوش وضع، خوش چشم وغیرہ ہو چکا تھا تو کون سا فائدہ حاصل ہوا تھا کہ خوش رو بھی کہہ دیا؟

سچی بات یہ ہے کہ یہ سارا تجزیہ اس قدر اکتا دینے والا ہے کہ آگے کی ہمت نہیں پڑتی۔ ایک سادہ سا نقشہ بنا کر بات ختم کرتا ہوں۔

مصرع نمبر	مناسبت	عدم مناسبت	تکرار
۱	زاہد فریب کافر	گل رخ دراز مژگاں	
۲		سیمیں بدن نوخیز حشر ساماں	پری رخ

مصرع نمبر	مناسبت	عدم مناسبت	تکرار
۲	خوش چشم خوش وضع	ماہ پیکر	خوش چشم خوبصورت خوش وضع ماہ پیکر
۴	شکر لب شیریں ادا	نازک بدن فسوں گر	نازک بدن
۵	گل پیرہن سمن بو شگفتہ	کافر ادا	کافر ادا شگفتہ
٦		سرو چمن رنگیں جمال خوش رو	سرو چمن سہی قد رنگیں جمال خوش رو
۷		کافور فام قاتل گیسو کمند	مہ وش
۸		نظارہ سوز دل کش سرمست شمع محفل	دل کش

مصرع نمبر	مناسبت	عدم مناسبت	تکرار
۹	جاں بخش روح پرور	ابرو ہلال مے گوں	
۱۰		دلبر پری رخ سیمیں عذار	نسریں بدن پری رخ سیمیں عذار دلبر

اب اور کیا باقی رہا ہے؟ اتمام حجت کے لیے طلسم ہوش ربا۔ والے سراپا کے اوّل دس مصرعوں کا نقشہ بھی بنائے دیتا ہوں۔

مصرع نمبر	مناسبت	عدم مناسبت	تکرار
۱	جبیں مطلع نو		
۲	رنگ رخ صبح کافور		
۳	شیرازہ کتاب	ناز	
۴	فہرست جریدہ اعجاز (ناز)		

مصرع نمبر	مناسبت	عدم مناسبت	تکرار
۶	آئینہ آب حیا		
۷	رخ صاف	باغ اُمید	
۸	قرآن ماہ وخورشید	ماہ وخورشید (باغ کے لیے نامناسب رخ کے لیے مناسب)	
۹	سینہ (او) صاف		
۱۰	ڈبیاں معجون باہ صاف		

یہ کہنے کی ضرورت شاید نہ ہو کہ "ہوش رُبا" والے سراپے میں مصرعے چھوٹی بحر کے ہیں۔ اور پھر بھی شاعر نے حروف عطف وجار، افعال وغیرہ لاکر بیان کو مربوط رکھا ہے۔ جوش صاحب کی بحر مثمن ہے۔ لیکن انھوں نے صرف صفات جمع کیے ہیں۔ ان کو جوڑنے کی کوشش کرتے تو اور مشکل ہوتی۔ افعال وغیرہ سے خالی مصرعے خوب لگتے ہیں۔ اگر ان سے کوئی معنوی یا ربطِ ویقانی حاصل ہو۔ یہاں تو کوئی بیس مصرعے صرف فہرست ہی فہرست ہیں۔ اور فہرست بھی گویا پنساری کی دوکان کی ہے۔

اس قسم کی درازنفسی اور عدم مناسبت سے جوشؔ صاحب کا کلام بھرا پڑا ہے۔ ان کی ایک اور مشہور نظم "فتنۂ خانقاہ" جو اچھی طربیہ نظم ہے، اور اعلیٰ درجے کی ہوتی اگر اس میں بھی وہی عیوب نہ ہوتے جو ہم نے "جنگل کی شاہزادی" میں ابھی دیکھے۔

ایہام، رعایت اور مناسبت، اردو شعرا نے معنی آفرینی کے یہ تین نئے طریقے کم و بیش از خود دریافت کیے۔ یہ زمانہ سترہویں صدی کے اواخر اور اٹھارہویں صدی کے اوائل کا تھا۔ پھر کوئی سو برس تک کلاسیکی غزل، بلکہ کلاسیکی شعر کی شعریات میں کوئی نیا موڑ نہ آیا۔ پھر اٹھارہویں صدی کے اواخر میں (یا غالب کے سال پیدائش ۱۷۹۷ء سے پانچ سات برس پہلے) دلی میں شاہ نصیر نے اور لکھنؤ میں ناسخ نے خیال بندی کا آغاز کیا۔ شاہ نصیر کا سال تولد نہیں معلوم، لیکن نصیر و ناسخ کی تاریخ وفات ایک ہے (۱۸۳۸ء)۔ اس وقت تک خیال بندی پوری طرح جم چکی تھی، اور اس طرز کے سب سے بڑے شاعر غالب نے اپنی استادی قائم کر لی تھی۔ ذوقؔ تو پہلے ہی اس رنگ کے گرویدہ ہو چکے تھے۔ مومنؔ نے بھی اس انداز کو ایک حد تک اپنایا تھا۔ مصحفی نے ناسخ کو اس طرز نو کا موجد قرار دیا ہے۔ اور آتش حتیٰ کہ خود کو بھی اس اسلوب میں ناسخ کا متبع قرار دیا ہے۔ ناسخ کی پیدائش $\frac{1771}{1772}$ء کی ہے، اور انھوں نے (بقول مصحفی) بیس برس کی عمر میں (بیس قمری برس یعنی $\frac{1789}{1790}$ سے) شعر کہنا شروع کیا تھا۔ شاہ نصیر ۱۷۵۵ء اور ۱۷۶۰ء کے درمیان پیدا ہوئے ہوں گے، اور انھوں نے ۱۷۷۵ - ۱۷۸۰ء کے درمیان شاعری شروع کی ہوگی۔ اس اعتبار سے شاہ نصیر کو خیال بندی کے اسلوب میں اولیت ہونا چاہیے، لیکن ممکن ہے شاہ نصیر الدین نے بھی شروع شروع میں عام طرز (میر اور سوز کا طرز) میں شعر گوئی کا آغاز کیا ہو، اور بعد میں ناسخ کے رنگ کی طرف مائل ہوئے ہوں۔ مصحفی نے تو صاف لکھا ہے کہ ناسخ نے طرز ریختہ گویان سادہ کلام "بر عرصۂ قلیل میں" خط نسخ " کھینچ دیا۔ اس پر تفصیل کے لیے رشید حسن خاں کا دیباچہ انتخاب ناسخ، مطبوعہ مکتبہ جامعہ ملاحظہ ہو۔ تنویر احمد علوی کا کہنا ہے کہ شاہ عالم کے آخری زمانے (وفات ۱۸۰۶ء) تک شاہ نصیر کی شہرت اطراف ملک میں پھیل چکی تھی۔ مصحفی نے بھی "ریاض الفصحا" میں ایسا ہی لکھا ہے (تاریخ ترتیب ۱۸۰۶ء) لیکن مصحفی نے شاہ نصیر کو موجد طرز تو نہیں کہا ہے۔ اس کے برخلاف یہ بھی کہا ہے کہ "تذکرۂ ہندی" (تاریخ ترتیب ۱۷۹۴ء) میں مصحفی نے شاہ نصیر کی درائی طبع وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ لیکن ناسخ کا ترجمہ اس میں نہیں لکھا ہے۔

بہرحال، یہ بات بنیادی طور پر اہم نہیں ہے کہ خیال بندی کو اردو میں رائج کرنے کا سہرا شاہ نصیر اور ناسخ دونوں کے سر ہے یا صرف ناسخ کے سر۔ اٹھارہویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کے اوائل کی دلی میں بقول محمد حسین آزاد، علم استادی شاہ نصیر کے ہی ہاتھ میں تھا۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ناسخ کی غزل جب جب لکھنؤ سے آتی تھی تو ذوق اس پر بطور خاص غزل کہتے تھے۔ ممکن ہے یہ بات محمد حسین آزاد نے ذوق پر شاہ نصیر کے اثر کی اہمیت کم کرنے کی غرض سے لکھی ہو، لیکن ناسخ کی زمینوں میں ذوق نے غزلیں بہت کہی ہیں۔ فی الحال ہم اتنا کہیں گے کہ خیال بندی کے اسلوب میں سب سے بڑا نام اور غالباً سب سے پہلا نام ناسخ کا ہے۔ اور سوچنے کی بات ہمارے لیے یہ ہے کہ جس طرز نے اتنا رسوخ قائم کر لیا تھا کہ مصحفی جیسے استاد نے بڑھاپے کے عالم میں بھی اس کو بے تکلف اختیار کیا۔ وہ آج تقریباً سو سال سے کوچۂ ملامت میں کیوں ہے اور اس کا آفتاب اقبال کیوں اس قدر گہنا گیا کہ آج بہت سے لوگ ناسخ کو شاعر ہی نہیں مانتے؟ اس میں کچھ ناسخ کی بدنصیبی کو بھی دخل ہوگا، کیوں کہ آتش بالکل انھیں کی طرح کے شاعر ہیں۔ اور ناسخ کا شعوری اتباع بھی انھوں نے کیا ہے۔ لیکن آتش کو سچا اور بڑا شاعر ہم آج بھی مانتے ہیں۔ اور ناسخ کو کوئی جھوٹوں بھی نہیں پوچھتا۔ حتیٰ کہ "اصلاح زبان" جو میرے خیال میں لغو اور لاطائل شے اور آج کے نام نہاد "استادوں" کے نزدیک بڑی زوردار چیز ہے۔ اس کا بھی سہرا ناسخ کے سر سے اتار لیا گیا۔ رشید حسن خاں نے دکھایا ہے کہ جو "اصلاحیں" اور زبان کی "ترقی" اور "صفائی زبان" کے جو اصول ناسخ سے منسوب کیے جاتے ہیں اس کے بارے میں نہ ناسخ کا قول ہمارے پاس ہے اور نہ ان کا عمل اس کی گواہی دیتا ہے۔

بہرحال، یہ بات میرے نزدیک اہم نہیں کہ ناسخ نے زبان کی "اصلاح" کی یا نہیں۔ اغلب ہے کہ نہیں کی۔ اہم بات یہ ہے کہ ناسخ (اور پھر شاہ نصیر، آتش، ذوق، اصغر علی خاں نسیم وغیرہ) اور سب سے بڑھ کر غالب، ان لوگوں نے خیال بندی کے ذریعہ کلاسیکی اردو غزل کی شعریات میں آخری اہم اضافہ کیا۔ غالب کی موت (۱۸۶۹ء) پر کلاسیکی اردو شعریات کی تقریباً دو سو سالہ تاریخ کا اختتام ہوتا ہے